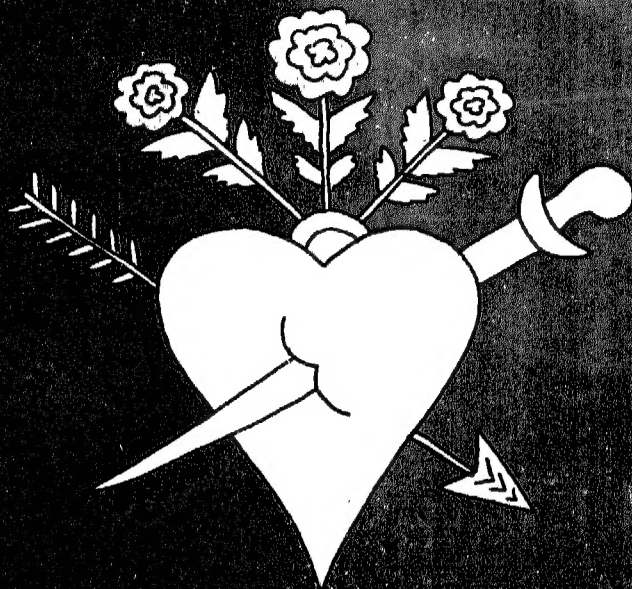


د. غالى نشكرى



أزمة الجنس
في القصة العربية

أزمة الجنس
في القصة العربية

طبعة دار الشروق الأولى
١٤١١ هـ - ١٩٩١ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة ١٦ شارع جواد حسن - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
برلينا : شروق - لكس : 83081 SHROK UN
بوت : ص ب : ٨٠٩٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
برلينا : شروق - لكس : SHOROK 20175 LE

د. غالى شكرى

أزمة الجنس في القصة العربية

دار الشروق

مقدمة الطبعة الرابعة

ربما كان هذا الكتاب أحد مؤلفاتي القريبة من نفسي لسبب بسيط انه أول كتاب لي في النقد الأدبي ، وقد صدر للمرة الأولى عام ١٩٦٢ أى منذ أكثر من سبعة وعشرين عاماً .

وهناك سبب آخر لاعتزازي بهذا الكتاب فقد فتح افقاً أمام النقاد والدارسين الشباب جرؤاً على اقتحامه بعد طول تردد ، فقد أصبحت العلاقة بين الرجل والمرأة في مقدمة العلاقات التي يبحثها النقد الأدبي في النصوص التي تناولتها من كتابات المعاصرين .

وقد كان هذا الموضوع من المحرمات ، بالرغم من أن الأدباء يتصدون له في رواياتهم وقصصهم .. وبالرغم من أنه محور غنى بالتوجهات التي املت على الكتاب مادتهم وصاغت أشكالها إننا برفقة هؤلاء الكتاب والكاتبات لا نزداد وعياً فحسب بدورهم الاجتماعي أو بالقيمة الجمالية لأعمالهم ، وإنما نتعرف تعرفاً حقيقياً على دور الفنون الأدبية في تجسيم القيم خلال مرحلة تاريخية من تطور أحد المجتمعات . وهو دور يفصح لنا عن المكبوت من حركة ، هذه القيم ، ويفضح المسكوت عنه من التناقضات الخافية تحت السطح .

والعلاقة بين الرجل والمرأة عنوان كبير لاشكاليات التقدم والتخلف والتطور والارتداد . والكتاب لا يعكسون في كتاباتهم مواقف فردية ، بل يجسدون رؤى الفئات والشرائح والطبقات الاجتماعية التي ينتمون إليها أو التي اندغمت مصالحها في أصواتهم . إننا إنن من خلال اللحظة الجمالية نستكشف لحظات أخرى لا تقل سخاءً في العطاء .

غالي شكري

مدخل الجنس والفن والإنسان

١ - محور الفن منذ فجر التاريخ

لعل عظمة الانسان الاول تكمن في صراعه الجبار مع الطبيعة في تلك المرحلة الباكدة من تاريخ البشر . ذلك أنه رأى نفسه فجأة أمام أعداء لم يتعرف بهم بعد تعرفاً كافياً . فالوحوش تزغرد بطونها حين تراه ، والليل يرخى على عينيه ستاراً كثيفاً أسود ، والسماء ترشق جسده بأسياخ ملتبهة تارة ، أو تحول الدماء في عروقه الى سائل من الثلج تارة أخرى . والفضاء الهائل يلف كيانه الضئيل في ثوب خرافي ، وكأنه في حلم مزعج .

كان الانسان الأول لذلك بطلاً ، حين يزحف على بطنه اذا اتصلت بأنفه رائحة قادمة من رمة حيوان ، أو كومة من الديدان ، أو شجرة فاكهة يتسلق عليها ، بما تبقى لديه من عادات قديمة .

وفي أحيان كثيرة ، كان يلتقى الرجل البدائي بالمرأة ، فيحس في قلبها خنيئاً ورغبة مبهمة .. ثم يزدادان قرباً وتآلفاً ، وتتبدد الرغبة المبهمة ويبدأ ، في اتصال بدني حميم .

وهكذا لم تمد العلاقة الجنسية في ذلك الوقت البعيد ، أن تكون هذا اللقاء الحاطف السريع ، في غمرة الكفاح المضني من أجل البقاء . وهكذا أيضاً تقف على أن الانسان الأول لم ير « الجنس » كاحدى « مشكلات » حياته ، وان رآه بالفعل « كحاجة ملحة » .

وليس شك أن هذا الانسان - في ظل ظروفه الصعبة المريعة ، وتكوينه المضوى البدائي - كان يجتاز مرحلة ذهول تعبر عن الجانب الذهني لطفولة الجنس البشرى . ومن ثم لم يكن واعياً تماماً بكل ما يحيطه

من مظاهر وأحداث . وبواسطة هذا الذهول ، يفسر علماء الأنثروبولوجيا كيف أن فنوناً لتلك الفترة لم تصلنا على الإطلاق .

ولكن الطور الجديد في حياة الانسان ، كان يجمع بين أفراد في فئات متفرقة بعد أن نجحوا في تحويل الحجارة الى أسلحة صغيرة ، تمكنوا بها من اصطياد الحيوان .

وما أن تكونت هذه الجماعات ، وبمعنى أدق ، ما أن تكون المجتمع الانساني الأول ، حتى بدأ الاحتكاك الذهني بين عقول الأفراد ، يولد خبرات أكثر نضجاً ، ويذهب الى حد كبير ، ما يكسو وعيهم من ذهول ، ويدفع بهم شيئاً فشيئاً الى مراحل أكثر تقدماً كلما استطاعت رموسهم أن تفسر مظهراً ما في الطبيعة .

وكان من النتائج الهامة لنشأة المجتمع البدائي ، أن تقاربت المسافة بين الرجل والمرأة وأصبحت العلاقة بينهما أكثر من لقاء خاطف سريع .. وتغير بالتالي معنى « الجنس » الذي ترسب في كيانهما خلال النضال الفردي في الغابة . وقد كشفت لنا بحوث العلماء عن معنى « الجنس » الجديد الذي رافق المجتمع الأول في ظل الزواج الجماعي . فقد استطاع الانسان آنذاك أن يعبر عن هذا المعنى في بواكير فنونه . وفي أحد طقوسهم السحرية كانوا يرمزون للعضو الذكري بسيف أو بحربة ، ويرمزون للعضو الأنثوي بحفرة . ويمارسون رقصات سحرية يعتقدون أنها تحدث الخصب ، بتمثيل العملية الجنسية . كالذي يرويه يونج عن بعض القبائل الاسترالية ، من أنهم اذا جاء الربيع يحفرون حفرة في الأرض ، ويحيطونها بالشجيرات لتمثل عضو الأنثى ، ويرقصون حولها طول الليل ، وهم ممسكون بالحراش أمامهم في هيئة تمثل عضو الذكر ، ثم يقذفونها في الحفرة ، وهم يصيحون : « ليست حفرة ، ليست حفرة ، بل فرج » (١)

(١) النص مأخوذ من كتاب «البطل في الادب والاساطير» للدكتور شكري مباد .

والمفهوم الجنسي الذى تتعرف عليه ، من خلال هذا المثل ، هو أن العلاقة الجنسية لم تعد هذه « الحاجة الملحة » التى كان يشعر بها الانسان قبلاً وحسب .. وانما أصبحت وسيلة للتكاثر العدى الذى يزيد من قدرة الجماعة على مواجهة الأعداء فى الغابة . كان الكفاح الجماعى هو نواة المعنى الجديد ، ثم راحوا يرمزون به لبقية أنواع التكاثر ، اذ رأوا النباتات تزدهر اخضراراً فى الربيع ، وتذبل فى بقية فصول السنة ، فكان « التعبير الجنسي » للاخصاب ، يفتق أذهانهم على تلك الرقصات السحرية . فإذا أضفنا أن الملكية الجماعية لكل شئ ، كانت الطابع المميز للمجتمع البدائى ، استطعنا أن نقول فى غير حذر ، بأن الجنس لم يكن احدى مشكلات هذا المجتمع فى ظل الزواج الجماعى ، الذى يتيح فرصاً متساوية لأعضاء الجماعة .. ومن ثم كان التعبير الفنى المباشر عن هذه العلاقة ، هو الرمز بها الى الحسب والنماء والحياة .

ولكن طوراً تقدماً جديداً ، كان فى انتظار الانسان .. فقد تحللت الملكية المشاعية ، بمصاحبة الظروف الطارئة الجديدة .. ونرى ملامح التقدم فى قدرة الانسان ونجاحه فى استئناس بعض الحيوانات وتربيتها والاشتغال بالرعى .. ثم فى تعرفه على بعض أسرار هذه النباتات التى تنمو فى الربيع وتذبل فيما بعد .. وعرف الزراعة . وبواسطة الرعى والزراعة - أى بعد أن تغيرت وسائل اتاج مقومات حياته من آلات الصيد الى قطعة الأرض دخل الانسان مرحلة جديدة هى مرحلة « الملكية الفردية » .. اذ سرعان ما هيمن على أكبر مساحة من قطعة الأرض ، هؤلاء الذين كانوا يتبأون مراكز قيادية فى الجماعة مثل الكهنة والشيوخ ورجال الحراسة .

وبدأ معنى المرأة فى المجتمع الجديد يتغير .. كانت فيما مضى ، تشارك الرجل « العمل » من أجل البقاء . ولكنها فى المجتمع الجديد ، حرمت نعمة العمل ، وحرمت بالتالى مركزها القديم ، مركز المساواة التامة

بالرجل . كان ميدانها من قبل هو الحياة نفسها ، فأصبح هذا الميدان هو « البيت » فقط .

ليس ذلك فحسب .. بل هناك الحروب التي بدأت تقوم بين المناطق المختلفة لجلب قطعان الحيوانات عن أسير طريق ، وهو القتال . وكان المحاربون يحصلون بعد غزواتهم على شيء أكثر إثارة من الحيوانات. - وان لم يكن أكثر أهمية - وهو الأسرى من الرجال والنساء .

أما الأسرى من الرجال ، فقد أضيفت أيديهم الى بقية الأيدي العاملة بالجان بعد أن وصلت الحال ببعض أن يبيعوا ما لديهم من مساحات صغيرة من الأرض الى الذين يملكون المساحات الكبيرة ، ليقروضهم ما يقوم بأودهم ، وانتهى بهم الأمر ، لأن يعملوا في أرض هؤلاء المالكين الكبار ، لقاء الاحتفاظ بحياتهم فقط (١) .

أقول ان الأيدي الجديدة الوافدة مع الأسرى أضيفت الى تلك الأيدي المجانية وانقسم المجتمع الانساني منذ ذلك الحين الى سادة وعبيد . أما الأسرى من النساء ، فقد بدأ بهن عصر الاماء والجوارى ، لينقص أكثر وأكثر من قيمة المرأة قميده البيت .

ومع بداية الملكية الفردية لوسائل الانتاج ، كانت العلاقات الجنسية بين الأفراد تتطور مع نمو المجتمع الجديد من الزواج الجماعي ، الى الزواج الفردي (٢) .

تعير « الزواج الفردي » ليس مطابقاً للوضع القائم في ذلك الحين .

L.H. Morgan, Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family, Washington 1871, ED.

(٢) لم تكن العلاقات الانسانية تتطور من مرحلة الى أخرى ، فور التشكيل الجديد للمجتمع فقد كان يحدث ان تتسبب تقاليد مرحلة سابقة في ظل التباين الاجتماعي الجديد، وتمضي فترة - تطول او تقصر حسب الظروف - الى ان تتفق العادات والتقاليد والعلاقات الانسانية بين افراد مع التركيب الاجتماعي الجديد .

لأن « الفردية » هنا جاءت كليشياً رسمياً - أو شرعياً - لمعنى العلاقة الجنسية فى ظل المجتمع الجديد .. « الفردى » .

ولكن .. هل كان يمكن لمثل هذه العلاقات أن تكون فردية بالفعل ؟

ان جوابنا عن الرجل سهل ميسور ، فسلطانه الاقتصادى وكيف سلطانه الاجتماعى ، بحيث تكون حريته الجنسية شيئاً طبعياً : للسادة فى أحضار الجوارى أولاً ، ثم فى أحضان زوجات أقرانهم نهاية الأمر . وللعنيد أيضاً الحقوق نفسها ، وان لم يكن على المستوى نفسه . وجوابنا عن المرأة أكثر سهولة ويسراً .. لأن علاقاتها بالرجل مستمدة بالضرورة من علاقاته هو ، بل متممة لهذه العلاقات .

وهكذا كان الزواج فردياً من حيث المخدع الذى يضم رجالاً وامرأة وحدهما ، بغض النظر عما اذا كان هذا الرجل هو زوج هذه السيدة .. أو العكس . وتولدت على الفور معان جديدة لم تخطر على بال الانسان من قبل : الحيانة ، علاقة غير شرعية .. الخ .. وظهرت حرفة جديدة لبعض النساء اللاتى يجدن لقمة الخبز فى أحضان من يملكه ، وطبع المجتمع أجسادهن بخاتم غريب هو البغاء .

وحمل الينا التاريخ فنوئاً مختلفة لهذا المجتمع العبودى الأول ، صورت لنا الوجدان البشرى فى ذلك الوقت البعيد ، ومفاهيمه المتعددة لهذه « الحاجة الملحة » التى أصبحت - لأول مرة - مشكلة يومية فى حياة الناس ، عبرت عنها أخلص تعبير : أساطيرهم وطقوسهم ، وبقية وسائلهم البدائية فى التعبير .

ففى التوراة تقرأ حكاية « سدوم وعمورة » وكيف أحرقتها الله ، لما وقعت فيه من خطايا تنوء بحملها الجبال . فأخرج الله منها أسرة واحدة لم تتورط فى الخطيئة هى أسرة « لوط » ، ثم أحرقت المدينة . وتقصى التوراة كيف أن لوطاً سكن فى إحدى مغارات الجبل هو وابنتاه ..

» .. وقالت البكر للصغيرة : أبونا قد شاخ ، وليس في الأرض رجل
ليدخل علينا كمادة كل أهل الأرض . هلمى نسقى أبانا خمرأ ، ونضطجع
معه ، فنحبي من أيننا نسلأ . فسقتا أباهما خمرأ في تلك الليلة ، ودخلت
البكر واضطجعت مع أبيها . وحدث في الفد أن البكر قالت للصغيرة : اني
قد اضطجعت البارحة مع أبي . تسقيه خمرأ الليلة أيضاً ، فادخلي
واضطجعي معه ، فنحبي من أيننا نسلأ . فسقتا أباهما خمرأ في تلك الليلة ،
وقامت الصغيرة ، فاضطجعت معه ، (١)

والمشكلة الأساسية في هذه الأسطورة هي « الجنس » ، رغم الأعدار
التي توصلت بها البنت الكبرى لاغراء الصغرى ، من أن هدفها هو انجاب
النسل . ولكن الأخلاقيات المحيطة بالأسطورة لا تعتبر هذا الأمر «خطيئة»
في عيني الرب . فقد اختار هذه الأسرة وحدها - لمزايها الخلقية بغير
شك - ولم يصدر عنه فيما بعد ، ما يشير الى أن في الأمر خطيئة . فاذا
كانت الآلهة والتقاليد والعادات ، تشكل منهج الحياة الاجتماعية لتلك
المرحلة البعيدة ، فالتا نفهم من ذلك أن الأسطورة أوضحت لنا جانباً هاماً
في هذا المنهج . فلم يكن شاذاً أو غريباً ، أن تضطجع البنت مع أبيها ..
رغم ما تذكره الحكاية من أن هذا الأب لم يكن يدرى بهذه المضاجعة .

الحكم الأخلاقي ، غير المباشر ، الذي نستخلصه هو أن « الجنس »
ليس « شراً » في هذه الدائرة الضيقة ، التي ما أن تتسع حتى يصبح شراً
كبيراً . وفي أسطورة « شمشون ودليلة » نضع أيدينا على هذا المعنى .
كان شمشون يباهي الآخرين بمضلاته ، ويزهو عليهم بقوة شكيمته ،
فاغتاضوا من تحقيره لشأنهم على هذا النحو ، ودبروا مؤامرة لقتله . وكانوا
يعرفون أنه يتردد على إحدى البنايا فاتفقوا معها على أن تسمدهم بسر
جبروته ، اذا نجحت في الحصول على هذا السر ، لقاء مبلغ من المال .
وتم لهم ما أرادوا .. فقد استرخت عضلات شمشون على حجر المرأة ،

(١) سفر التكوين - (ص ١١ - ع ٣٥ : ٣) .

وفي لحظة ضعف باح لها بمكنون سره ، فحلقت له شعر رأسه - حيث يرقد هذا السر - وفارقه قوته في التو واللحظة ، ثم سلمته الى اعدائه (١)

الجنس هنا هو « الشر » فالآلهة تسحب « سرها » من شمشون ، بمجرد ارتماؤه بين ذراعي امرأة ، أى فور اقترافه الخطيئة وسقوطه فى الشر . والأسطورة تصف المرأة صراحة بأنها « زانية » .. والبلاء هو فى صميمه خروج عن القانون الالهى الذى يعبر عن الارادة الرسمية للمجتمع فى تكوينه الخلقى الجديد .

وقد أكدت الأساطير الدينية هذا المعنى الجديد للجنس أكثر من مرة . فقصّة يوسف الصديق ترويه التوراة ، ومن بعدها القرآن ، لتوضح الفروق الحاسمة بين الخير والشر . ويبدو العلاج الفنى للأسطورة ، وقد اكسب بالمظاهر البدائية لعملية الخلق الفنى . فالتأنا الآن تشك كثيراً فى وجود هذا النموذج المثالى - الذى تتجسد صفاته الخيرة فى يوسف (٢) - فى ذلك الوقت المبكر من تاريخ المجتمع البشرى . ونكاد نوقن - تبعاً لذلك - أن خالق الاسطورة أراد أن يجسد معنى الخير - المتمثل فى الامتناع الاختيارى عن اشتهاؤ نساء الآخرين - فى مخلوق بشرى ، رغم انتفاء وجوده الطبيعى فى الواقع الاجتماعى المحيط به . ثم حاول أن يجسد معنى الشر فى امرأة العزيز ، التى هى نموذج لكنير من نساء ذلك العصر ، وترك عملية الصراع بين يوسف وزوجة سيده .. بين الخير والشر .. ليتنصر الخير - المخلوق أصلاً - كقانون اجتماعى يسود العلاقات الاسمانية بين الأفراد ، موحياً بما يجب أن تكون عليه هذه العلاقات ، والمصير - الشرعى - الذى ينتظر من يحاول الخروج عن قانونها .

ومن الواضح أن هذه الأساطير قصد بها « الوعظ » أولاً وأخيراً ..

(١) سفر القضاة - (ص ١٦ - ع ١ : ٣٢)

(٢) وسنرى - فيما بعد - أنه نموذج متداول فى أساطير شعوب كثيرة مختلفة .

وان تكامل بناء الأسطورة من الوجهة الفنية ، فلم ترد بها كلمة وعظيمة واحدة . ولكنها - ككل - استهدفت التدليل على أن الطريق الصواب ، هو ما يمكن أن نهتدى اليه بعبرة هذه الأسطورة أو تلك . واضطحت هذه الغاية ، حين كانت تتحدث الأسطورة عن أحد العظماء من المشاهير . وفي التوراة قصة داود الملك الذى « كان يتمشى على السطح » ، فرأى من فوقه امرأة جميلة تستحم . وكانت المرأة جميلة المنظر جداً ، فأرسل داود فى طلبها ، وقيل له : أليست هذه يتشمع بنت أليعام امرأة أوريا الحثي ؟ فأرسل اليها داود ، وأخذها فدخلت اليه . واضطجع معها وهى طاهرة من طمئنها ، ثم رجعت الى بيتها . وحبلت المرأة ، فأرسلت من يخبر الملك بأنها حبلى . فأرسل داود الى قائد جيشه يطلب أوريا الحثي ؟ (١) . فأتى أوريا اليه . وبعد أن سأله داود عن الحرب قال له أن ينزل الى بيته ويفسل رجليه (٢) . فخرج أوريا ، ونام ليلته على باب بيت الملك مع بقية عبيد سيده ، ولم ينزل الى بيته . ولما علم داود واجه أوريا قائلاً : أما جئت من السفر ، فلماذا لا تنزل الى بيتك ؟ فقال أوريا : ان عيد سيدى (٣) على وجه الصحراء ، وأنا أتى لأكل واشرب واضطجع مع امرأتى ؟ أقسم بحياة الملك أنى لا أفعل هذا الأمر . فقال له داود : أقم هنا اليوم وغداً أطلقك . ودعا داود فأكل أمامه وشرب وسكر . وخرج فى المساء ، واضطجع مع عبيد سيده ، والى بيته لم ينزل . وفى الصباح كتب داود الى قائده أن يجعلوا أوريا فى وجه الحرب الشديدة ، وعودوا خلفه ، فيضرب ويموت . وكان فى محاصرة القائد للمدينة ، أنه جعل أوريا فى الموضع الذى علم أن فيه رجال البأس من الاعداء . فخرج رجال المدينة وحاربوا ، فسقط بعض الشعب من عبيد داود ، ومات أوريا الحثي أيضاً . فأرسل القائد وأخبر داود بجميع أخبار الحرب . وأوصى الرسول قائلاً : عندما

(١) نفهم ان زوجها كان جندياً فى الجيش ، يحارب وقتها فى احدى المعارك .

(٢) فسيل الأرجل معناه الاستعداد لان يقضى الرجل ليلة مع زوجته .

(٣) الجنود .

تفرغ من الكلام مع الملك ، ورأيت أن غضبه اشتعل ، فقل له ان عبدك أوربا الحثي قد مات . فذهب الرسول وأخبر داود بكل شيء . فقال داود للرسول ، قل للقائد ، أن لا يسوء هذا في عينيك ، لأن السيف يأكل هذا وذلك . سدد قتالك على المدينة واخربها . فلما سمعت امرأة أوربا أنه قد مات ، ندبته . ولما انتهت المناحة ضمها داود الى بيته وصارت له امرأة . وأما هذا الأمر الذي فعله داود ، ففصح في عيني الرب ، (١) .

وفي مكان آخر تقول الاسطورة : « هكذا قال الرب : ها أنذا أقيم عليك الشر ، فتؤخذ نساؤك أمام عينيك ، وأعطيهم لآخرين فيضطجعون معهن في عين الشمس » (٢) .

ولقد أثرت أن أنقل النص كاملاً - رغم الترجمة العربية السيئة - حتى نرى الى أى مدى يؤثر المضمون الانساني للأسطورة على بنائها الفني . ومرة أخرى أقول ، ان المحاولات البدائية لعملية الخلق الفني تبدو هنا واضحة . فشخصية « أوربا الحثي » نموذج يكاد يكون معدوماً في مثل ذلك المجتمع . ولقد صورته أحداث الأسطورة ، كجندى بطل شجاع . وليس هذا بالشئ الغريب . وانما تقف عنده حياري ، أن يدعو الملك - وليس هو الا أحد عبيد سيده - ويأمره بأن يقضى الليلة مع زوجته ، فيمتنع عن الامتثال للأمر بحجة خيالية غير معقولة . ولا شك أن هنا وجهاً فنياً جميلاً لهذا الموقف ، هو أن الملك أراد أن ينسب بنوة السفاح القادم لهذه الليلة التي يقضيها أوربا مع امرأته .

ونعود الى القضية الأساسية في الأسطورة . لا ريب أنها مشكلة جنسية من بدايتها لنهايتها ... ولكن لتركيب عولجت في هذا الاطار البدائي من الفن بالذات .

لا يدهشنا ، بالطبع ، أنها كانت صادقة التعبير لدرجة كبيرة ، عن

(١) سفر صموئيل الثاني - (ص ١١ - ع ١ : ٢٦) .

(٢) المصدر السابق - (ص ١٢ - ع ١٢) .

حقيقة التكوين الاجتماعى لهذه الفئة من البشر فى ذلك الزمن . فالجنود - بل والشعب جميعا - هم عبيد سيدهم . وهذا السيد لا يكتفى بما يملأ جنبات داره من « الحريم » ، فما أن تصيب عيناه جسداً لامرأة جميلة تستحم ، حتى يرسل من يأتى له بهذه المرأة ، فيأخذ منها ما يشتهى ، ثم « يضمها » الى بقية القطيع . وهكذا حددت لنا الأسطورة بواسطة الجنس المكانة الحقيقية للمرأة فى ظل المجتمع العبودى .

واذا كان الجنس فى علاقاته غير الشرعية - هو « شر » ، تمثله امرأة العزيز فى قصتها مع يوسف فانه هذه المرة « شر » أيضاً .. يمثلته الملك داود . وكأن الأسطورة الشعبية القديمة ، قد رسمت بمنتهى البراعة ، ما كان يرسف فيه البشر « العيد » من أغلال ، تمسك بها الصفوة من « السادة » . ولذلك قال القانون الاجتماعى كلمته حين تنبأ لداود بأن الآخرين سيهتكون أعراض نسائه فى عين الشمس . لقد كانت الصيحة التاريخية للقطاع المريض المسحوق . كما اتضح لنا كيف أن الجنس بات مشكلة حقيقية يمانىها هذا المجتمع منذ صب فى هذا القالب العبودى .

كان المجتمع قد انقسم الى قطاع ضيق مستقل ، وقطاع واسع مستقل . فكان الاستقلال هو قانون هذا المجتمع . وعكست الأساطير هذا الوضع فى علاقة انسانية حيوية هى الجنس . وقدمت لنا الصورة الاستغالية التى تتم بها هذه العلاقة .



ولقد أدهشنى حقاً ، هذا اللقاء الغريب بين عدة أساطير من شعوب مختلفة ، حيث نرى الجوهر الانسانى فى جميعها واحداً . ففي الأدب المصرى القديم ، نقرأ « قصة الاخوين » ، اللذين كان كبيرهما « أنوبيس » مع شقيقه الأصغر « باتا » فى الحقل يبدران بعض المحاصيل . فاحتاجا الى بعض البنور . وذهب الأخ الصغير الى البيت ليحضره . وكانت زوجة أخيه الأكبر تهشط شعرها ، فما أن رآته حتى بهرها جماله وكأنها تراه

لأول مرة ، فراودته عن نفسه ، وأغلقت الأبواب ، فجرى الشاب من أمامها غاضباً ، وهو يقول « تأملى انك بمثابة أم لى ، وزوجك بمثابة أب لى ، فماذا تريدنى أن أفعل ؟ .. هذه الجريمة الشنعاء ؟ » خافت زوجة أخيه ، فما أن عاد « أنوبيس » فى المساء ، حتى زعمت له أن أخاه أراد منها أمراً « فلم أصنع اليه ، وقلت له : ألسنت أمك ؟ أو ليس أخوك كآب لك ؟ فخاف ، وضربنى ليمنعنى من اخبارك بالأمر . والآن اذا سمعت له بالعيش فسأقتل نفسى » (١) .

وهناك أسطورة يونانية تقول ، انه بينما كان « نيسوس » غائباً فى احدى رحلاته البعيدة ، أغرمت زوجته « فيدرا » بانه من امرأة أخرى ، وحاولت اغرامه بالاثم ، فامتنع وغضب ، وخشيت « فيدرا » عاقبة أمرها ، فزعمت أن الفتى حاول أن يفضحها ، وانتحرت تاركة خطاباً لزوجها يحمل هذا النبأ الكاذب (٢) .

وفى « ألف ليلة وليلة » نقرأ قصة الوزراء السبعة ، حيث تدعى جارية الملك أن ابنه راودها عن نفسها . وفى قصة قمر الزمان تمشق زوجها كل منهما ابن الأخرى ، ثم تشكوا لهما لأبيهما ، كما شكت امرأة العزيز يوسف لزوجها (٣) .

وتتشابه نهايات هذه القصص ، لدرجة كاد النقاد يجمعون ائراءها ، أن هذه الأساطير - على تعددها ذات أصل واحد ، ربما كان أقدمها وهو الأسطورة المصرية القديمة . ولكنى لست أميل الى هذا الاعتقاد . وانما أرى فى تشابه ظروف المجتمعات البدائية ، عاملاً حاسماً فى تشابه أساطيرها . ولما كان الجنس موضوعاً عاماً وحيوياً ، فقد كان قضية مشتركة فى حياة جميع الشعوب ، وان تلون ببعض سماتها الخاصة . فالأسطورة

(١) سليم حسن - الادب المصرى القديم (ص ٨٧) .

(٢) د. شكرى مياد - دليل فى الادب والاساطير - (ص ١٥٢) .

(٣) د. سهر القلماوى - ألف ليلة وليلة (ص ٣٠٧) .

التي تجمع بين الخير والشر في صراع حاد عنيف كهذا الذي لمسناه في الأساطير الأربعة المتشابهة .. لا أشك في أنها تحدد تلك الأوضاع الاجتماعية البعيدة المتشابهة . وما اختلاف الأسماء والتفاصيل والنهايات إلا اختلاف الصفات الذاتية المفصلة .

والملاحظة الهامة في كافة الأساطير والملاحم والتراجيديات ، التي تروى قصة العلاقة بين الرجل والمرأة في مختلف أطوار المجتمع الإنساني ، أن هذه العلاقة كانت تتطور مع تقدم هذا المجتمع . فاللقاء السريع الخاطف بين الذكر والأنثى ، الذي ميز المرحلة البدائية الأولى ، كان تمييزاً حياً عن الفترة الجنينية التي قضاها الإنسان في بطن الغابة ، لا يعنيه - في مقدمة احتياجاته - إلا ما يسك رمقه . ولم تتح له قدراته الذهنية إمكانية التعبير الفني عن هذه العلاقة .

وتلا ذلك مرحلة الزواج الجماعي في ظل الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج . فلم تبرز العلاقة الجنسية كمشكلة بين الأفراد ، وإن صلحت للتعبير عن حاجتهم المشتركة إلى الحصب والنماء في بقية أشكال الحياة الإنسانية ومقوماتها . وجاءت الطقوس السحرية تلخيصاً لهذا المفهوم الجديد .

وكانت الأسطورة هي الجزء القوي من الطقوس السحرية (١) ، فما أن دخل المجتمع الإنساني مرحلة جديدة في ظل الملكية الفردية لوسائل الإنتاج ، حتى أخذ معه الأسطورة كقالب فني يتسع لخبراته الوافدة وتجاربه المستمدة من واقعه الجديد .

ومن الواضح أن المرأة أصبحت - فجأة - في وضع مهيمن . لأن المساواة الاقتصادية الأولى بينها وبين الرجل ، قد تلاشت تدريجياً وأصبحت العلاقة الجنسية بينهما تخضع لاعتبارات ، لم تكن موجودة من

(١) أي أنها مجموع الكلمات التي تروى بمصاحبة الرقص والحركات السحرية

قبل . بل ان هذه العلاقة خرجت بالتدريج أيضاً من حدودها الطبيعية التي كانت تعتمد على مجرد الرغبة والتوافق بين الاثنين ... الى حدود استحدثتها الظروف الجديدة المحيطة بكليهما . فلم تعد الرغبة والميول المشتركة هي الخطوط الشرعية للزواج ، وانما أقبلت المصلحة الاقتصادية لوضع هذا التخطيط . ولما كان الانسان بطبعه عاجزاً عن قتل رغبته وميوله ، فان هذه جميعاً - لو أنه استطاع تنفيذها في غفلة من الخطوط الشرعية - لاستطاع المجتمع أيضاً ، أن يضعها تحت بنود جديدة تسمى الزنا والبغاء .. الخ . وراح الانسان يعبر عن أزماته الحديثة ، وصاغها في أشكال مختلفة وقوالب متباينة .. وان تشابهت جميعها ، في أنها جعلت من الجنس مشكلة ، و « قضية » .

وقد تشكلت قضايا الجنس كمضامين فنية لقوالب التعبير في المجتمعات القديمة ، بأن تعددت زواياها الانسانية .

♦ فنرى الانسان البدائي يعبر عن الجنس كمشكلة قائمة بذاتها ، كما لاحظنا في قصة « ابنتي لوط » فلم نثر على اللحظة الميكانيكية في العلاقة الجنسية ، وان أحسنا في عمق أبعاد الأزمة النفسية التي اجتاحت الفتاتين .

♦ كما عبر أيضاً عن الجنس كمشكلة عرضية ، ليست مقصودة لذاتها ، وانما جاءت مصادفة في ثنايا الأسطورة ، كالذي رأيناه في قصة « شمشون ودليلة » وفي هذه أيضاً عشنا المأساة بأكملها في بيت زانية ، ولكننا لم نحس باللمحة الجنسية في حركتها الميكانيكية ، وانما في مدلولها العميق .

♦ ونجيب الانسان القديم أيضاً في أن يقدم القيم الرفيعة والمثل العليا في اطار من العلاقات الجنسية المنبوذة . وفي قصة يوسف مع امرأة العزيز ، وقصة الأخوين في الأسطورة المصرية ، وما شابههما في ألف ليلة وليلة ، والأدب اليوناني القديم .. نجد أمثلة حية لهذا التعبير .

♦ وصور الجنس في علاقاته الشاذة ، كما طالعناها في حكاية « جودر الصيد » وأسطورة أوديب .. والعلاقة الجنسية في كليهما « شاذة » عن المعايير الاخلاقية السائدة ، أو التقاليد والعادات المألوفة . وعلى هذا النحو كانت الحكاية أو الاسطورة ، صورة صادقة للمحتوى الفكرى والاجتماعى لهذه البيئة أو تلك ، فى ذلك الوقت البعيد .

ثم جاءت آداب العالم فيما بعد ، ورأت شبيهاً قوياً بين ملامح المجتمعات العبودية القديمة - والمجتمعات الحديثة . والحقيقة أن هناك بالفعل « رابطة دم » بين المجتمع البدائى بعد دخوله مرحلة الملكية الفردية ، وبقية ما تلاه من مجتمعات قائمة على المباداة الاقتصادية .

وهكذا اكتشفت آداب العالم الحديث فى أساطير العالم القديم ، وحكاياته وملاحمه ، على قوالب جاهزة سرعان ما صبت فيها مآسيها الجديدة . فنرى أوسكار وايلد يتخذ من قصة « سالومى » فى التوراة ، خامة فنية لاحدى دراماته . وكثير من الشعراء صنعوا من « تشيد الأنثاد » أشعاراً تفيض بحرارة الحب الجنى . وشمشون ودليلة ، أصبحا من الشخصيات الحية فى أدب العالم . وهناك ألف ليلة وليلة التى أمدت كبار الأدباء بأخصب أعمالهم مثل هملتون وديدور وبيير لويس ولسنج وبومارشيه .

ويبقى سؤال ظل عالقاً بمخيلتى منذ بدأت فى كتابة هذا الفصل : هل يمكن القول بأن الحرية الجنسية الحقيقية - كما عبرت عنها الآداب والفنون - لا توجد فى صورتها النموذجية الا فى المجتمع البدائى ؟

والجواب ، نستمد من التطور التاريخى لمعنى الحرية نفسها ... فالانسان الأول الذى كانت تهده الظروف الطبيعية القاهرة من كل جانب ، لا يمكن أن نسميه حراً .. والاتصال الجنى الخاطف الذى كان يتم بين الرجل والمرأة لا يعبر الا عن الحرية التى امتصتها ظروفهما الشاقة

المريرة . وما أن استطاع الانسان أن يسيطر على بعض مظاهر الطبيعة حتى اتسعت دائرة حريته ، فكان الزواج الجماعى تنظيمأ أكثر حرية عن ذى قبل . ولكنه فى ظل الحاجات المعيشية المستمرة ، لم تعد العلاقة الجنسية أن تكون رمزأ للخصب والازدهار . ثم تقدم الانسان خطوة أخرى ، بعد أن تعرف على وسيلة جديدة رائعة للإنتاج هى الأرض . حقأ جاءت معها أساطير ذلك العهد معبرة عن هذه الخطوة فى النجاحات التى كان يحرزها الرجل - فى مجال الجنس - فى العصر البطولى . ولكن هذه الحريات جميعها ، مرتبطة بالضرورات الحياتية المحيطة بها ، لا تقاس بالحريات الجديدة التى أحرزتها المجتمعات التالية فى ظل التقدم العلمى . فكل خطوة علمية فى طريق التقدم ، هى خطوات فى طريق الحرية .

وعلى ضوء هذا المعنى ، لا تكون الحرية الجنسية عند الانسان القديم ، هى أفضل أشكال الحرية ، وانما كانت المظهر البدائى للحرية الحقيقية . ومن هنا اتخذ أدباء العالم من الأساطير القديمة ، القلب والشكل والاطار ، أما الدلالة والجوهر الانسانيان ، فقد استمدوها من صميم واقعهم الحى المتجدد .

٢ - تطور مفهوم الجنس عبر العصور

كان التصنيف القديم للفن - والذي ما يزال سائداً حتى اليوم - أن يضع المؤرخ عصرًا كاملاً في خانة محددة تحديداً حاسماً هي الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية .. الخ . ولكن هذا التصنيف ، سرعان ما اتضح قصوره عندما احتوى العصر الواحد عدة تيارات متباينة ، بل عندما اشتمل العصر على جوانب من سمات العصر السابق له . والعيب الرئيسى لهذا المنهج أنه ينظر الى الفن من خلال المقاييس التكنيكية التى سادت مرحلة ما ، ويميزتها عما سبقها وما لحق بها ، دون أية محاولة جادة لربط هذه المقاييس بالأرض الحقيقية التى أنبتتها . حتى اذا تشابهت احدى المدارس الفنية المعاصرة ، من احدى زواياها ، بمدرسة موغلة فى القدم ، قيل انها الكلاسيكية أو الرومانسية الجديدة .. ظناً قاطعاً بأن كلمة " الجديدة " هذه ، تكفى لتفسير التشابه بين المدرستين . وأضحت أسماء الاتجاهات الفنية مجرد اصطلاحات مذهبية ، لا تعنى الا شكلاً أدبياً محدداً ، ما ان يظهر قرين له فى أى عصر حتى يطلق عليه هذا الاسم أو ذاك . أى أن الاصطلاح الفنى تحول شيئاً فشيئاً بشكل تجرىدى لا يتحقق الا بظهور الشكل الأدبى الذى يوائمه فقط .

ولو توفرنا على دراسة العصر الذى يظهر فيه عمل فنى ما ، وتقصينا فى عمق ملامح هذا العصر لاكتشفنا هذه الملامح فى العمل الفنى شكلاً ومضموناً .

ويحدث فى مراحل الانتقال بين عصر وآخر ، أن ترسب بعض

الملامح الحضارية القديمة بين أحضان العصر الجديد ، فيتصل بفنونه شيء من سمات الفنون السابقة لها . وما أن يستقر المجتمع الناشئ على نحو معين - في ظروفه المادية والروحية - حتى تبدأ فنونه أيضاً مرحلة الاستقرار (١) والفن الذى يتولد عن مرحلة الاستقرار هو الابن الشرعى للعصر الذى عاش فيه . لأنه المرأة الحضارية العاكسة لكافة أوجه النشاط الانسانى فى هذا العصر أو ذاك . فاذا وصفنا قصة بانها « رومانسية » فنحن لا نستهدف القصة وحدها بهذه الصفة وإنما نقصد المجتمع الذى أثبت كائنها وخلق شخصها ، أى أنها تعبر حى عن انسان هذا المجتمع وحضارته ونظمرته للأشياء .

والانجاء الأدبى أو المذهب الفنى اذن ، هو عصارة المكان والزمان اللذين ولد فيهما . ومن هنا يستحيل العمل الفنى الى ظاهرة مقطعة . لو جاءت نظمرته والبناء الذى شكلها مغايرين لتكوين المجتمع الحضارى الذى عاشه الفنان . فليس الأديب الرومانسى - مثلاً - الا الانسان الرومانسى ابن المجتمع الذى تكونت حضارته من قيم سميت رومانسية . أو هكذا تواضع الناس على تسميتها .

من نقطة الانطلاق هذه ، يمكننا القول بأنه ليس ثمة مدارس فنية بالمعنى الدقيق لكلمة مدرسة . وإنما هناك اتجاهات تبلورت فيها نظرة الانسان للأشياء خلال فترات تاريخية . فلا يحق للأديب اذا اتهمت أعماله بالبعد عن روح العصر ، أن يتذرع بمبادئ « مدرسة » معينة ، ثوت فى بطن التاريخ منذ أمد طويل .

وهذا لا يمنع ابدأ ، أن يتلون النسيج الفكرى لحضارة المجتمع الواحد ، بأكثر من لون . بل ان ذلك شيء طبيعى - وحتى - فى عالمنا

(١) الى أن يطرا على هذا المجتمع ظروف جديدة ، فيبدأ فى التغير . . وهكذا .

الحديث الذى تتنازعه أنظمة اجتماعية مختلفة بصفة عامة ، وفى المجتمعات التى تتباين فيها مصالح الناس وأساليب حياتهم فى ظل نظام واحد بصفة خاصة .

ولكن شيئاً هاماً - فى هذه الحال - لا يمكن إنكاره ، هو أن هذه الألوان المتعددة ، تشكل فى النهاية « روح العصر » فيستحيل على لون منها ان يعبر عن عصر سابق او حضارة اخرى .

كان لا بد من هذه المقدمة لنستخلص ممّا نتيجة هامة ، هى أن موضوعاً معيناً ، يمكن للفن أن يتناوله على مر العصور ، وان اختلف - شكلاً ومضموناً - من عصر الى آخر .

ففى القرن الرابع عشر - على سبيل المثال - كتب « بونشيو » هذه القصة (١) : « كان لى صديق من بولونيا محترم بين أصدقائه ، الا أن زوجته كانت سخية جواذة مع الرجال ، حتى أنها تعطفت على مرة أو مرتين فى حياتها . ففى احدى الليالى ذهبت الى منزل صديقى ، وسمته يتشاجر مع زوجته . كان يؤنبها على خياناتها المتكررة ، وكانت هى مثل غيرها من النساء فى هذه الأحوال تنكر كل شيء . وأخيراً صاح الزوج فى صوت مرتفع : جيوفانا ، جيوفانا ، انى لن اخبرك واشهر بك ، ولكنى قد عازمت على أمر أتتقم به لنفسى ، وهو أن أعيش معك وأجعلك تلدين طفلاً بعد طفل ، الى ان يمتلئ البيت بالاطفال ، ثم أترك البيت واهجر »

وعنوان هذه القصة هو « انتقام الزوج » . وقد دعى هذا اللون من الحكايات بـ (الفاشتيا) تمييزاً لها عن بقية الاشكال الأدبية الاخرى ،

(١) تستعمل هنا كلمة « القصة » كما استخدمناها فى بعض المواضع من الفصل السابق بمعنى مجازى بعيد ، معناها الفنى الحديث .

وتحديداً لنوعها البسيط المسلي . ولقد آثرت أن أنقل القصة كاملة (١) حتى تتبين ملامح العصر الذي كتبت فيه .

يبدو واضحاً أن « الجنس » هو موضوعها . فإذا بحثنا عن ظروف كتابتها عرفنا أنها كانت من المحاولات البدائية لكتابة القصة القصيرة ، بل - على وجه التحديد - ولدت في حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان ، كانوا يطلقون عليها اسم « مصنع الأكاذيب » اعتاد أن يتردد عليها في المساء نفر من سكرتيري البابا وأصدقائهم للهو والتسلية وتبادل الأخبار .

أما المحاولة الثانية فقد ظهرت أيضاً في القرن الرابع عشر في إيطاليا وقام بها « جيوفاني بوكاشيو » في كتابه (قصص الديكاميرون) . ويروي الكاتب الإيطالي إحدى هذه الحكايات بعنوان (انتصار المرأة) فيقول « أن رجلاً علم بخيانة زوجته ، وبموعد لقاءها بمشيقتها ، وفي إحدى الليالي تظاهر بالنوم ، وخرجت المرأة ثم عادت فلم يفتح لها . وعندئذ أقسمت بأن تلقى نفسها في البئر المجاور للبيت ، وسمع الزوج بالفعل صوت ارتطام بقاع البئر ، فهرع الى الخارج لانتقاها . ولكن الحائنة الذكية كانت قد ألقت حجراً في ماء البئر ، فأحدث الصوت . واذا ذاك قفزت الى الداخل ، وأغلقت الباب دون زوجها . ثم أقبل الجيران على الضوضاء ، فقالت لهم : - ان هذا الزوج الظالم يتركني وحدي كل ليلة ويذهب ليحتسى الخمر في الحانات . ولذلك أقفلت الباب الليلة حتى يعلم الجميع سيرته » (٢) .

وفي قصة « كيد النساء » يحكى لنا كيف تبلغ خديعة المرأة حداً مذهلاً . فالزوجة بياتريس تدعو عشيقها الى مخدعها . ويحضر في نفس اللحظة التي يصل فيها زوجها ، فتقول له ان فلاناً من الناس راودها عن

(١) كما ترجمها الدكتور رشاد رشدي في كتابه (لن القصة القصيرة) مكتبة

الانجلو . (ص ٣) .

(٢) المصدر السابق .

نفسها وضرب لها موعداً في مكان بعيد ، وتطلب منه أن يذهب الى هذا المكان متخفياً في ثيابها لمحاسبة هذا العاشق . فيرتدى الزوج ملابس النساء ويهرول الى اللقاء الموعد . ثم تستدير المرأة نحو عشيقها لتقول له (.. والآن ، أريدك ان تأخذ مراوة وتمضي الى لقاء زوجي في الحديقة ، ثم تلقى عليه - باعتباره اياي - درساً قاسياً بالعصا ، متظاهراً - لي - بأنك قد ضربت - لي - هذا الموعد كي تختبر مدى عفتي وإخلاصي لزوجي) . ونفذ العشيق الوصية ، وعاد الزوج « بملقة ساخنة » ، ونجحت المرأة في خديعة كبرى .

بهذين النموذجين يمكن لنا أن نحدد « نظرة العصر » للعلاقة الجنسية . فلا شك أن المجتمع الاقطاعي كان الاطار الذي يضم كافة العلاقات الانسانية حينذاك ، رغم البيئة التجارية التي نشأت داخل هذا الاطار ، وبالتالي أسهمت - الى حد ما - في صنع هذه العلاقات . فالزيجات غير المتكافئة هي الأرض الخصبة لانبثاق العشاق من كل لون . والفنان يرى الأمر « تسلية طريفة » ، لا شك أنها كانت لسان حال الطبقة ذات « الوقت الفراغ » .

ووقت الفراغ لا يعرف « الجنس » ، غير متعة لذينة ، تدفع الصيني لأن يحفظ قدمي زوجته في أحذية حديدية ترفع ساقيها بحيث يستوى جسدها في وضع جنسي مثير (١) ، وتدفع الأروبي لأن يخترع « حزام العفة » وكانت هذه النظرة الاقطاعية للجنس هي حصيلة النظام الاجتماعي الذي لا يتيح للمرأة عملاً سوى المضاجعة .

ولقد تبلورت أزمة هذا المجتمع حين وصلت الصراع الدائرة بين جنباثة الى ذروتها . ونجد صوراً لهذا الصراع في « دون كيشوت » حيث رمز سرفاتس بفرسان العصر الى حقيقة المباشرة الوحشية بين انسان المجتمع الاقطاعي والتكوين النفسي لهذا المجتمع . وليس غريباً أن نجد

(١) وليس الامر هو ان تظل القدمان صغيرتين كما كانت تقول الفكرة الشائعة

فى « دون جوان » فارساً بارعاً من نوع آخر . فهو يفقد كافة القيم مع ضراوة مرحلة الانتقال التى يعانىها مجتمعه : يفقد الايمان بالدين والعرف والقانون ، ويصبح أكبر مخادع للنساء عرفه التاريخ . انه يخطف البنت الريفية من بطن قريتها ، والفتاة المخطوبة من قارب خطيبها . ويرسم مولير على جبة « دون جوان » صورة حية عميقة لأزمة القيم الاقطاعية التى يمارس وجوده فى نطاقها . وكانت القيمة « الجنسية » التى قدمها مولير هى شهوة الملكية دون ثمن ، شهوة الأخذ بلا تعب ، شهوة الرجل الذى فرغ وجدانه من كل الشهوات ، ولم تبق له سوى شهوة واحدة .

حين ألقى دون جوان وراء ظهره بكافة القيم والمثل ، واستبقى لنفسه التمتع الوحيدة التى يمكنه له فى ممارستها أن يؤكد ثورته على هذه القيم والمثل .. حين فعل ذلك كان نائباً ضليماً عن ذلك المجتمع الهرم الذى شاخت جذوره وجفت بها عصارة الحياة ، ورغم ذلك يصر على البقاء . وكانت مسرحية مولير - فى هذا المعنى صرخة قوية فى الأذان التى تسمع ، وتظاهر بالصمم .

ولكن ما أن يقبل القرن الثامن عشر بقفزاته التقدمية الباهرة ، وتضع مساعيه فى التعميل يانهيار المجتمع القديم ، حتى تتغير نظرة الانسان للحياة من حوله تغيراً ملموساً .

فلقد أحس الناس ضعراً مخيفاً مع بداية ارساء قواعد المجتمع الجديد .. أحسوا بخلخلة عنيفة تصحب وفاة نظام قديم ، وآلام حادة ترافق مولد نظام جديد .. وعلى قمة هذه الأزمة تألفت نظرة جديدة للانسان ، نظرة تسبق حاضرها آميلاً بعد آميال فى مناهات شاسعة بلا حدود . نظرة نابعة من أعماق تنلى بالوحدة والفردية والانطواء ، نظرة تتجاهل الماديات فى سبيل الورود والأحلام ، وان لم تجهل ثمن الورود وأسعار الاحلام . وبهذه النظرة الرومانسية رأى الانسان الجديد « حاجته الملحة » تتحول رويداً رويداً الى « حاجة ثانوية » بمد أن أحاط

المرأة بهالة نورانية من ضوء سماوى خالد . وانزوى « الجنس » من صفحات الأدب الرومانسى الى « الهوامش » ، لأنه لم يصدق أن المرأة - هذه القديسة اللائكية - يمكن لجسدها أن يحتوى هذه « الحاجة الملحة » . وهكذا صورت لنا فنون ذلك العصر شيئاً براءتاً لامعاً أعطته (اسم الحب) لتفرق بينه وبين تلك الأشياء التى كان يأتيها دون جوان العصور الوسطى . لتفرق بين المثل العليا التى جاء بها المجتمع الرأسمالى الوليد ، والقيم الاقطاعية المنهارة . ولم ينجح أدباء هذه المرحلة فى تصوير ما يعاينه أبنائها من هذه النظرية الضبابية .. الى أن شاء التاريخ أن يقدم لنا فناناً عظيماً فى بداية القرن التاسع عشر هو الكاتب الفرنسى أونريه دى بلزاك لينقل إلينا هذه الصورة بوعى شديد الذكاء والحساسية (١) . ففى روايته « زنبقة الوادى » نتعرف على كوتيسة من زوجات النبلاء المهاجرين - وكان شيخاً مريضاً عصبى المزاج - ويحدث أن تلتقى بالشاب « فيلكس » فى العشرين من عمره ، وما أن يراها حتى يحس شعوراً حميماً بقربه منها ، ويفاجأ بها تبادلها نفس الأحاسيس والمشاعر . ولكن على نحو آخر ، اذ أقسمت أن تهبه القلب والنفس وتحرمه الجسد .. وينحنى الشاب للقداسة ، لكنه - فى الوقت نفسه - يمارس شبابه مع نيبلة انجليزية تعيش فى باريس . ويتساءل فيلكس ذات مرة « لست أدري كيف ذاعت قصة غرامى التى تعيد سيرة الهوى فى العصر الوسيط حين كانت الفروسية وآدابها سمة كرام الناس » ثم يصف علاقته بالكوتيسة التى شاعت فى كل مكان « حتى غدت قداسة هذه الشهيدة التى تحترق بنار بطيئة أسطورة من أساطير العصر تلحق بميثلاتها الأولى » وتذكر الناس أول ما تذكرهم بقصة روميو وجوليت .

بهذه البراعة الفذة ، كشف بلزاك تلك الرواسب الكامنة فى أعماق الانسان الجديد من التراث العاطفى للجيل الماضى .. بل الأجيال الماضية .

The Critical performance, Edited by Stanley Edgar Hyman (P. 207).

بينما هو يحدد لنا - بالبراعة نفسها - النقيض المقابل لهذه المواطف الممزقة ، فالنييلة الانجليزية « امرأة عملية » (وان شئت الدقة في التعبير قلنا انها المرأة الجديدة) ما أن نسمع بقصة عشيقها مع الكوتيسية حتى تعلق بلسان العصر « ما أشد ضيقى بهذه التهنيدات السخيفة ! كأنهما حمامتان يتناجيان » . وهكذا يستطرد فيلكس « .. فى نهاية سهرة تأكد لى أنها أفلحت فى اثارة شهوتى ، وعدت الى بيتى لأجدها فى مخدعى راقدة على فراشى » ووصف عواطفها بعد ذلك بأنها « وحشية بربرية » وأنها حيوان لم يستأنس « وانها الأتنى الوثنية » « سلطنة الجسد » . ثم « أشهد شهادة حق أن هذه المرأة النارية عرفت كيف تذيقنى من اللذات ما خلده نسيده الانشاد » . ها هى الحقيقة اذن .. أما الكوتيسية فهى تركة الماضى من الأحلام ، وفيلكس هو الجليل الضحية بين أخيلة القديم وحقائق الساعة . لنسمعه يقرر : « مهما يكن من أمر الحب الذى تمنحه العشيق أو الخليفة فهو حب محدود لأن المادة التى صنع منها الجسد محدودة بطبيعتها ودوافعها ومقوماتها ، فلا غرو أن شعرت فى بعض الأحيان وأنا فى معمان هذا النعيم المتصل بفراغ لا أدرى له كنها . فعلمت أن الحب الخالد هو غرام الروح والقلب والكوتيسية » .. لكنه مرة أخرى يعود الى تلك « الساحرة النارية » .. (فبأى لسان أصف أوقائى معها ؟ ان لها من الخبرة والدراية بأنواع اللذائذ الخسبة والنشوة المتجددة ، ما جعلها تقودنى كل ليلة الى ما أحسبه عالمًا جديدًا لم أطرق بابه من قبل ، فهى أستاذتى وقائدتى فى ذلك الزحف الرائع نحو ميادين الحب ، بيد أنها كانت تخفى ذلك الخلق الذى ينم عن آثار عشرات الرجال مارستهم قبلى وماوسوها ، كانت تخفيه تحت قناع متقن من السناجدة ووحى الساعة) .

ما دلالة حيرته بين الملاك والشیطان ؟ ولم تكون الكوتيسية هى الملاك والأخرى هى الشيطان ؟ ما معنى الروح بلا جسد ، والقلب بغير امرأة ؟ كلها علامات استفهام ظلت عالقة بوجدان فيلكس . جميعها أسئلة

صهت وكونت هذا الجيل الضحية ، وشكلت نظرتة للأشياء بالحيرة
والقلق (١) .

هل وقف بلزك عند حدود علامات الاستفهام ؟ كلا .. انه يجيب
على لسان الملاك القديم من بين شفتي الكونتيسة وهي تحتضر « أجل ،
أريد أن أعيش . أن أعيش بالحقائق لا على الأوهام . فقد كانت جميع
صفحات حياتي الماضية أوهاماً وأضاليل خدعت بها » أيقظ اذن أن أموت
أنا التي لم تش قط ؟ » ونادت فيلكس - وكأن بلزك أراد أن يواجه
الماضي الذاهب بالحاضر الواعد - وهمست له « ها هم الفلاحون الذين
يجمعون محصول الكرم يهيمون بتناول الطعام في بيتي ومن مطبخي ، وأنا ،
أنا ربة البيت والطعام والمطبخ يقتلني الجوع .. وكذلك في الحب ، أموت
ظلمى وينمون كلهم بلذة الهوى ونشوة الوصال .. »

واتنصر المجتمع الجديد ، والانسان الجديد ، ونجح بلزك العظيم
في تقديم النظرة الجديدة للحياة ، النظرة الحائرة بين المعنى المجرد للحب
والمعنى المجرد للجنس دون بحث جاد عن رابطة حقيقية تجمع بينهما ..
لأن صورة المرأة في ذهن المجتمع الجديد ، كانت ما تزال « صورة
مهزوزة » كبندول الساعة ، بين معناها القديم المترسب في كائنة المجتمع ،
وقيمتها الجديدة المتولدة من تقدم العصر .

وفي قصة « امرأة في الثلاثين » يمرض لنا بلزك هذه النظرة من
خلال نماذج متعددة تمثل هذا الجيل . فالسيدة جوليا ابنة دوق من أبناء
الملكية قبل الثورة ترعرعت بين أحضان التربة الانطاكية فتزوجت من
ضابط ينتمى الى أسرة من النبلاء ، تزوجته لأنه جسد لها أحلامها في
الحب . ثم أفاق من سباتها على حقيقة مذهلة ، اذ اكتشفت أن الحب شيء ،
والفراش شيء آخر - والرجل في أغلب الأحيان يفضل الفراش ، أما
المرأة التي تربت في سياج الأحلام ، فانها تفضل الحب ، هذه الهالة

النورانية الغريبة . وأيقظها من الصدمة نبيل انجليزى أهدها طبقها
المفضل : الحب . وأحست بأن ثمة رابطة قوية لا تسيها - بين الاثنين . أن
عمة زوجها تحلل الموقف من وجهة نظر « الماضي » فتقول : (كانت
العروس التى تجد نفسها فى مثل موقفك تبادر الى عقاب زوجها بالخيانة .
ولست أعجب لذلك ، فإن أغلب الرجال أنانيون متوحشون أنذال . يظنون
أن هذه الفظاظة تقربهم من قلوب النساء) .

هكذا يرسم بلزاك الخطوط الأولى فى اللوحة « رأى الجليل الذاهب »
وان لم يختلف عن رأى الجليل الحاضر ، فتصبح جوليا نفسها أمام الحبيب
الانجليزى « نحن رقيق يا سيدى » .. وهذا هو مركز المرأة كما تراه
فى أعماقها ، رغم الرفاهية والبذخ اللذين ترفل فيهما . لذلك يعترف
بلزاك بمرارة عصره (أعتقد أن تحرير المرأة على السنة الحديثة فيها
إساءة لها . لأنه يصرفها عن واجباتها البدنية التى هى كواجب الكاهن أمام
محرابه . والغريب أننا نسمح لرجل غريب أن يوغل فى حرم بيتنا ، فنضع
أنفسنا تحت رحمته . لأن العواطف الانسانية شئ أما أن نعرف بقوته
فتأخذ حذرنا منه ونحمى سعادتنا من غوائله ، أو فلنقدم على النساء تلك
العواطف ان استطعنا ، وهذا مستحيل ، فليس أمامنا اذن سوى ابعاد المرأة
عن طريق الغواية بتحريم اختلاطها بالرجال فى المحافل والبيوت وخلوتها
بهم) .

هذا الحديث المباشر - الذى يؤخذ على بلزاك من ناحية الفن - يضع
أيدينا على معنى المرأة فى ذلك الوقت بصفة عامة ومعنى الجنس بصفة
خاصة . فالواجبات البدنية - كما يراها العصر - هى مملكة المرأة ، وأهم
هذه الواجبات ما أدى فوق الفراش الساخن . والمرأة ، اذن ، ليست
كائنًا انسانيًا مستكملًا وعيه الخاص وحصاته الذاتية ، لأننا « نخاف عليه »
من الغواية ، فنحرم عليه مخالطة الرجال . وليس الجنس - بالتالى علاقة
انسانية ، وانما هو سلعة تقبل الملكية المطلقة والايجار والسرقة . والمجتمع

يصب كلاً منها في قوالب مطاطة : فالملكية هي الزواج الشرعى ، والايجار هو الزنا والبغاء ، والسرقه هو العلاقة غير الشرعية . أما جوهر العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة ، فلم يعطها المجتمع تعريفاً يخرج بها عن نطاق الشكل الخارجى . لأن معناها الحقيقى - كعلاقة انسانية - ما كان لهذا العصر ان يخلقه ، بعد أن باتت العلاقات الانسانية جميعها ، تمارس فى حدود شكلها الخارجى دون الفوص الى داخل أعماقها .

بقيت ثلاث نقاط هامة فى أدب بلزك ، ينبى أن تأملها بدقة وامعان . أولاها أنه يختار نماذجه من أبناء الطبقة (النبيلة) فى فرنسا .. رغم أن طبقة جديدة كانت وشيكة الظهور آنذاك . والتفسير الذى استريح اليه هو أن اختياره للطبقة المتفارة يدلنا على رغبته فى تتبع السير التاريخى لهذه الطبقة من خلال تطور العلاقات الاجتماعية من الجيل القديم الى الجيل الجديد . وحين تخير العلاقة الجنسية ومكانة المرأة كظاهرة اجتماعية تواكب هذ التطور ، كان يتيح لنا فى الواقع مقياساً صادقاً تتابع به تطور هذه العلاقة من عصر الى آخر ، وتغير نظرة المجتمع اليها من جيل الى جيل .

والتقطة الثانية أنه تخير شخصياته - فى الروايتين اللتين عرضنا لهما فى هذا الفصل - من بين رجال فرنسا ونساء انجلترا ، أو العكس . ذلك أنه أراد أن يؤكد وحدة النظرة الأوروبية التى بلورتها ظروف تاريخية متشابهة . ففى « زبقة الوادى » نرى العشيق الانجليزية « الميلى دادلى » وفى « امرأة فى الثلاثين » نرى العشيق الانجليزى « مستر آرثر » .

وأخيراً نلاحظ فى المشاهد الجنسية التى انبثقت من صميم الأحداث أنها تتسم بالمعنى العام دون الدلالات الجزئية ، وبالتفريق دون الصورة . فهو يؤرخ العلاقة بين جوليا وعشيقها كما يلى : « ووجدت جوليا نفسها تمصر عن غير قصد يد صاحبها . فكان ذلك كافياً للقضاء على آخر مقاومة للخجل فى نفس هذا العاشق » ثم يتحدثان فى صفحة كاملة عن أشياء

غريبة بعيدة ، الى أن يذكر الكاتب « .. وقبل نهاية عام رزقت جوليا ولدأ يشبه كثيراً الرجل الذى أحبته » ... لقد أثر بلزك - على الرغم من مناقشته لقضية جنسية - أن يقدم المدلول والمعنى والهدف دون الاستغراق فى جزئيات صغيرة لا تستخدم الخط الروائى العام فى كثير أو قليل .
والتنمذج السابق ليس مصادفة ، وانما هو منهج بلزك فى التعبير . فنحن نقرأ فى نهاية الرواية كيف اكتشفت الأم سقطة ابنتها ، فيقول :
« وقت عيناها وهى مستلقية على المقعد على شئ فى صفحة الرمل لم تكن قد رآته عند دخولها لترى ابنتها . كان أثراً لحذاء رجل ، واضحاً غاية الوضوح مما يدل على حداثة عهده » . بهذه النقطة الناجحة وفق بلزك لأن يقول كل ما يريد ، دون أن يمرض تفاصيل لا مبرر لها .

استقر المجتمع الجديد ، وتوالت نجاحات الباحثين فى تدعيم أركانه . وكانت نظرية نيوتن فى الجاذبية قد أقرضت الفلسفة المادية الميكانيكية التى سرعان ما سادت نظرتها للوجود على كافة أوجه النشاط الانسانى . لأنها - فى واقع الأمر - كانت تلبي حاجة ذاتية فى قلب المجتمع . كانت هذه الفلسفة تقول أن العامل الاقتصادى هو محور الحياة الصائمة للمجتمع . فليست هناك من أسباب أو دوافع تكمن خلف كل ظاهرة انسانية أو اجتماعية ، الا ويكون « الاقتصاد » هو السبب الوحيد والدافع الأوحد .

وتلونت نظرة الانسان بهذا اللون المادى البحت . وانعكست هذه النظرة على علاقاتهم فيما بينهم ، ثم جاء الأدب والفن لينقلنا اليها هذه النظرة . جاء جوستاف فلويد وبرفقه السيدة « ايما بوفارى » نموذجاً بشرياً تمثلت فيه عناصر التكوين النفسى الجديد : (كانت ايما تعتقد قبل الزواج أنها وقتت فى الحب فلما لم تحصل على ما كانت تخاله مترتباً على هذا الحب من سعادة ، توهمت أنها كانت على خطأ ، وأخذت تسائل نفسها عما تعنيه عبارات النشوة والعاطفة والهيام التى كانت تقرأها فتبهرها) .

وأثناء دراستها في دير الراهبات : (كانت تردد في همس بعض أغنيات غرامية من القرن الماضي تحفظها عن ظهر قلب . وتلتهم سرّاً روايات تدور حول الحب والمحبن ونساء معذبات يغمى عليهن في خلوات منزلة ، وشجون تغم القلب ، وعهود وزفراء ودموع وقبلا وزوارق في ضوء القمر ، وبلابل في الحمايل ، وسادة في شجاعة الأسود ووداعة الحملان ، يكون فتسيل دموعهم كالسيل الهتون) •

يؤكد فلوير بهذه العبارات ، أن ميراث الماضي ليس مجزماً يمكن التخلص منه في سهولة بواسطة المفصلة (١) وإنما تبقى هذه التركة حتى يعلن المجتمع الجديد تصفية المجتمع القديم . لذلك « تمردت ايما على أسرار الايمان حتى أن أحداً لم يأسف لرحيلها حين سحبها أبوها من الدير » • وهذا هو الفرق بين الكونتيسة في رواية بلزك وبين مدام بوفاري . وهو ليس الا فرقاً تاريخياً يحمل معنى الزمن . فلقد سارع العصر بافئاد ايما وهي بعد صبية صغيرة ، ولكنه لم يستطع ذلك مع حيية فيلكس لأن الميراث العاطفي للجيل القديم كان ما يزال متقلاً بالديون ...

وتزوجت ايما . فناة الريف الطموح الذي تغيرت هيئة مزارعه بعد اندحار الظلم الاقطاعي . تزوجت من طبيب ناشئ عاطل من المواهب تقريباً ، مواهب العصر « المادي » المتوثب الذي اضطر « الجتلتمان » لأن يستظهر قواعد علم الاقتصاد قبل حفظه قواعد الاتيكيت . فلم يكن غريباً أن ترقص ايما في الحفل الارستقراطي حين دعيت اليه برفقة زوجها ، وتعيش لحظات غامرة حتى الصباح • فاذا بزغت أضواء الفجر « رمت نوافذ القصر بنظرات طويلة محاولة أن تتصور ما كان يجري في مخادع أولئك الذين لفتوا نظرها الليلة السابقة ، وكأنها تود لو عرفت حياتهم وتسلك اليها وامتزجت بها » . حياة الطبقة المرفهة ، هو كل ما تريده ايما ، وتود لو تسلك اليه وتمتزج به . أسلوب هذه الحياة ومستواها العالي

(١) هنري جيمس : المصدر السابق (ص ١٢٧) •

فى العيش هما هدف المرأة ، مهما كانت الوسيلة المؤدية الى ذلك . فكل ما يحيط بها : ريف ، ممل بورجوازية حمقاء وحياة زرية .. « وأخذت تتوق الى القيام برحلات أو الى العودة للدير ، كانت تمنى المتناقضات فى آن واحد .. أن تموت وأن تعيش فى باريس » .

وايما تتساءل : لم لم تحظ بزواج ، ولو من أولئك الذين يقضون الليل بين الكتب ، ويحملون فى النهاية وساماً على شكل صليب ؟ لكم كانت تشهى أن يغدو اسم بوقارى ذائعاً وأن تراه معروضاً عند باعة الكتب تردده الصحافة وتعرفه فرنسا بأسرها . هذا هو عالمها الداخلى .. أما العالم الخارجى ، فقد أصبح فيه القساوسة « يحتسون الخمر فى الحفاء ، ويحاولون أن يستعيدوا الأيام التى كانت فيها الكنيسة تتقاضى الضرائب من رعاياها » .. أصبح الفرنك هو سيد الموقف . حتى موقف رجال الدين .

وأخيراً .. أخيراً جداً .. رأت بعينها كل ما تشده من مجد وأبهة وبذخ .. وسمعت رنيناً عذباً يخفق بين ضلوعها وهى تستريح من غناء أحلامها الذهبية فى أحضان الشاب الثرى « رودولف » أحست الراحة عميقة وهى تدس رأسها المثقل فى داخل ثوبه المبطن بالحرير الناعم ؟ وحققت حلم صباها ، وخالت نفسها إحدى هؤلاء العاشقات اللائى كانت تقبطن من قبل ، وشعرت بحلاوة الانتقام .

وما أن شبع (الأعزب الثرى) من الجسد الجميل حتى صارحها بلهجة جادة بأن زيارتها أصبحت تعجّب الحكمة ، ثم تخلى عنها نهائياً .

ولم تياس ايما . جددت أحلامها فى « ليون » . ولم يكن هذا العشيق ثرياً ، غير أن العلاقة التى استمراتها مع رودولف كانت قد أفرخت فى كيانها خنيئاً جارفاً الى العلاقة فى ذاتها ، بغض النظر عن الدافع الأصل لها . أما مظاهر البذخ التى تعبدها فلم تستطع هجرانها ، وكلفت نفسها هى بتوفيرها ولأنها عبت الطموح البرجوازي أصلاً – ولم تكن أحضان

العشيق الأول الا سبيلها لتحقيق هذا الطموح - فانها فشلت في تجاهل
 رغبتها الأصلية (السعى الى مستوى مادي باذخ) وان أحرزت نجاحاً
 هائلاً في تكييف رغباتها الأخرى . كانت رغبتها الأصلية تشكل لاشمورها
 الكامن في أعماقها . بينما طفت على السطح الرغبات الأخرى . ومن ثم
 نصبت - بحكم اندفاعها اللاواعي - حقيقة تلك الرغبة الدافعة . فأنفقت
 كل ما تملك من جنهات ذهبية ، واستدانت من المرابي ، وأطل الخراب
 بجناحه الأسود مع ناقوس المحضرين ، وهم يوقعون الحجز على ثيابها
 الداخلية . لم يخف الى نجدتها عشيق ، ولم يسع الى انقاذها حبيب ،
 وإنما تلقت بسمات الاحتقار من الجميع كبرقيات تهتهة ..

وتلقف النقاد والقضاء «مدام بوفاري» بوابل من علامات الاستفهام :
 هل قصد فلوير أن يدين المجتمع الجديد ، الذي أحاط نفسه بسياج
 « مادي » لا يرحم ؟ أم أراد أن يدين كل امرأة نزقة لا تحترم قيمة
 الشرف ؟ وكانت في الواقع أسئلة ساذجة ، لأن فلوير قال كل شيء .

♦ قال ان جميع الظواهر الاجتماعية والعلاقات الانسانية في ذلك
 العصر ، نتيجة حتمية حاسمة لعامل واحد هو العامل الاقتصادي . فالطموح
 الفردي المشبوب الذي امتلأت به جوانح « ايمان » ساقها الى أحضان أول
 عشيق أتاح لها فرصة التطلع الى أعلى .

♦ وقال ان المأساة الحقيقية لذلك العصر الميكانيكي ، أنه يضع على
 عيوننا منظاراً قاتم السواد ، فتبدو لنا الجوانب السائفة وكأنها تابعة من
 الانسان ذاته ، لا من صميم هذا المجتمع الفاسد ، فمدام بوفاري لا ترى
 في غمرة شهواتها الجديدة الشهوة الأصلية ، شهوة التسلق الاقتصادي الى
 مكانة اجتماعية ارفع . انساق « ايمان » الى عشيقها الثاني دون وعي بهذه
 الحقيقة . وظنت أنها تتشد اللذائذ والمتع . فلما استيقظت في أعماقها الفانية
 نيران الشهوة الأساسية ، أفاق على تواضع مركز عشيقها الجديد . ولم تحظ
 بفرصة التراجع ، فأصرت على كبريائها بالكذب والسرقة والغش والديون .

ثم أفاقت تماماً على صوت المحضرين لتوقيع الحجز . ولم تمنعها ازرع عشيقها هذه المرة من أن تضع حداً لشهوتها السيئة ، بأن تزف نفسها الى عريس أبدي ، لا يموت ، ولا تملك خيائه : كان هذا هو القبر .

♦ ثم قال فلوبيير ان مفهوم عصره للجنس كان مفهوماً ميكانيكياً فالسياج المادى يحكم هذه العلاقة الانسانية كسياج حديدى لا يرحم . الرجل يوظف مرنكاته فى استدعاء زوجات أصدقائه الى فراش أنهكتة صنوف المتع . والنساء يستنزفن لعابهن أحلام جديدة لا تمت الى الرومانسية بصلة ، أحلام مليئة برنين الذهب . والمجتمع الأوروبى فى ذلك الحين عملاق ضخم يقف وحده على قمة جبل من الذهب يقدم للناس وصاياها العشر . ومن ثم كان طبعياً أن يقدم فلوبيير الى المحاكمة بتهمة الترويج للدعارة والاحاد . لأنه نزع القناع الخلقى عن وجه مجتمعه ، فاذا بالمادة - لا الوصايا العشر - هى غذاؤه الوحيد ..

ولا شك أننا نضحك كثيراً اليوم ، حين نعد على أصابع اليد الواحدة ، اللحظات النادرة التى صور فلوبيير خلالها ما يحيط بالعلاقة الجنسية من مظاهر نابذة من السياق الدرامى للقصة . انه يصور لنا السقطة الأولى لمدام يوفارى هكذا (قالت فى بطله وهى تميل على كتفه : أواه يا رودلف . واشتبك قماس ثوبها بمخمل سترته ، فمالت الى الحلف بعنقها الأبيض الذى انتفخ يزفرة .. وفى اضطراب ودموع ورعشة طويلة حجبته وجهها .. وأسلمت نفسها) . لو أننا استشعرنا الجو النفسى الذى سبق هذه الملاحظات وما تلاها ، لانهما فلوبيير بأنه لا يجيد تصوير هذه المواقف . فالهيكل الروائى للمأساة كان يفرض عليه الاسهاب فى هذه اللقطة ، حتى تقف معه على همزة الوصل بين الدافع الرئيسى للزوة ، ثم الرغبة فى الزوة نفسها . لكن الكاتب العظيم - وهو يناقش وضعا اجتماعياً أكبر من أن يتضح فى مشهد جنسى مثير - رأى من الأفضل أن يتبع الاتساع والتعمق فى المشاهد ذات الدلالة ، أو التى تخدم غرضاً فنياً

فى العمل الأدبى • لذلك نراه يكتفى بوصف الايام الثلاثة الأولى التى قضتها « ايماء » مع ليون بأنها كانت ممتعة ، رائعة ، شهر عسل حقيقياً . ويلقى فى سلة المهملات بكل ما تحتويه أيام العسل من دقائق لا قيمة فنية لها . وسر ذلك أنه يعنى جيداً - بغير أن تسوقه أية نظرية قديمة - معنى الاختيار فى الفن . فاللحظة التى تستوجب الاستغراق فى جزئياتها الصغيرة ، ينبغى أن يستمدّها الفنان من السير الدرامى للقصة مجيئاً على هذا السؤال: هل يمكن الاستغناء عن هذه اللحظة ، أم أئى اذ أغفلتها يحس القارىء فراغاً فى هذا المكان ؟.

وكان فى استطاعة فلوير أن يمسأ الصفحات الطوال بتشريح اللحظات العاطفية والعلاقة البدنية بين الرجل والمرأة ، خاصة وأن محور قصته يدور حول تحديد مفهوم عصره لهذه العلاقة . لكننا نراه يقتصر على المجاز الفنى الرائع ، فيذكر مثلاً أن « ايماء » (استطاعت أن تحصل على اذن من زوجها بأن تذهب الى المدينة مرة كل أسبوع لتتعلم الموسيقى ، حيث كانت تلتقى - فى الحقيقة - بعشيقها .. وما انقضى شهر حتى بدا أنها أحرزت تقدماً كبيراً فى العزف ..) . وفى لقاءها الجنسى الأول مع « ليون » لا يذكر المؤلف الا أنها ركبا عربة مقفلة من جميع الجوانب ، وطلباً من السائق ألا يتوقف حتى صدور أوامر أخرى . . وحوالى الساعة السادسة توقفت العربة بشارع خلفى ، وهبطت منها امرأة تسدل على وجهها قناعاً وسارت دون أن تلتفت . . وهكذا يمكن القول بأن فلوير - فى براعة تكتيكية ممتازة - نجح فى تقديم نظرة عصره الى الجنس .. تلك النظرة التى لم ترفع العلاقة الحميمة بين الرجل والأشئ الى مستوى انسانى ، وان استطاعت رفعها الى مستوى البورصة ..

تخاذلت الفلسفة المادية الميكانيكية أمام انتصارات الانسان المذهلة فى ميدان علم البيولوجيا . لكنها لم تسلس قيادها تماماً للغازى الجديد ، وانما

حاولت جهودها أن توفق الى « صلح » أو « معاهدة » تقيها شر الهزيمة التامة . وربما وفقت بالفعل في اصابة هذا الهدف حيث أن البناء الاجتماعي لم يكن قد توتر بعد بهزات جذرية عنيفة . ومن هنا أفادت المادية البحتة بقاها في حماية المرحلة الانتقالية التي يجتازها المجتمع .. ولم تستطع نظريات الوراثة وغيرها من دلالات البيولوجيا الحديثة أن تمحو أثر الفلسفات السائدة . أما الفنون - هذا الترمومتر الصادق للتأثر والبالغ الحساسية - فقد سجلت الدلالة القادمة مع الفلسفة البيولوجية الوافدة .

يقول اميل زولا (١) « من الضروري أن ينتهي الماضي ، فالعالم في معمله ، والروائي في مكتبه سيتابعان الهدف نفسه ، الذي هو معرفة الحقيقة . وما صنعه كلود برنارد (٢) لمصلحة الجسد ، سيصنعه زولا لمصلحة المجتمع . سوف يثبت أن الانسان جماع عدة ظاهرات يجدر بنا أن ندرسها لتحديد رسماً صحيحاً دقيقاً . لقد أقبل عهد الرواية التجريبية . » فالحقيقة التي يبحث عنها زولا جنباً الى جنب العالم الطبيعي هي الحقيقة البيولوجية ، ومن هنا يعلق بنفسه على روايته (الدمنون) (٣) قائلاً : « البؤس في هذه القصة ناتج عن الميوعة الذاتية أكثر منه عن مستوى العيش الذي يخضع له هؤلاء النساء . فجميع شخوص الرواية يحملون في أعماقهم بذور الشقاء الحية المخيفة . الشر موجود في كيان الانسان العضوي ، أما الظروف فشأنها قليل » .

من هو الانسان اذن ؟ يجيب زولا أنه « كائن بلا أمل ، يتحو ، في الظلام الى الحيوانية المحض » . ولم يدهش فلوبير حين فاجأه برسالة يتحدث فيها عن روايته (نانا) « وظنني أنك ستكون مسروراً بالطريقة البرجوازية التي سأتناول بها فتيات اللذة » .

(١) اميل زولا - تقديم مارك برنارد - ترجمة ومضان لاوند - دار بيروت (ص ٣٥) .

(٢) هو العالم الذي كتب مؤلفه الشهير (مقدمة لدراسة الطب التجريبي) الذي

تأثر به زولا .

(٣) وفيها يبالغ قسايًا الحياة المالية .

وها هي الفرصة تلوح لنا أخيراً ، لنفسر اللقاء الغريب بين ثلاثة اتجاهات فنية متباينة حمل عبثها القرن التاسع عشر بمفرده . تلك الاتجاهات هي الرومانسية والواقعية (انى صاحبت المادية الميكانيكية ففرت بالواقعية الفوتوغرافية) ثم الطبيعة الفيزيائية . ان اللقاء الذي جمع بينها هو « التشاؤم » : فالرومانسية تعبر عن أزمة التناقض بين القيم الاقطاعية والمجتمع الرأسمالي الجديد ، فهي تعاني آلام التمزق المتنازع من اضطرابها الى هجران القيم التي استراحت في أحضانها . والواقعية الميكانيكية تصنع من الظروف الاقتصادية قدراً جديداً للانسان ، لا يستطيع الافلات من جحيمة . أما الاتجاه الطبيعي فلنر ماذا صنع .

تعتبر « نانا » رمزاً لهذا الاتجاه ، أوجزها أحد النقاد (١) بأنها « قصة فتاة ولدت من أربعة اجيال أو خمسة من السكاري فسدت دماؤها بسبب وراثتها الطويلة للشرب ، تحولت عندها الى انهيار عصبي لأنوثتها كمرأة . كانت تنتم بلحمها الرائع للنساء ممن كانت تناجي لهم . بواسطتها ارتفعت نسبة العقوبة في دماء الطبقة الارستقراطية . أصبحت قوة من الطبيعة ، خميرة فاسدة تستهوي باريس على غير قصد منها » وانا نعرف قيمة جسدها ، قيمته بالنسبة لها ، لا للآخرين . فقد كان « من لذات هذه المرأة أن تنزع ثيابها أمام المرأة حيث كانت تتأمل نفسها حتى القدمين . فتخلع ثيابها قطعة قطعة ثم تنسى وجودها وهي في تمام العري ، وتنتظر الى جسدها طويلاً . كانت تعشق هذا الجسد ، ببشرته الحريرية والقوام اللدن الذي تتحسسه في غبطة ومتمعة مستغرقة في حبها له . ولو أن أحداً قطع عليها خلوتها المقدسة ، غضبت ، فجسدها ليس للآخرين ، وانما لها فقط . » ومراراً « قبلت نفسها قريباً من الابط ، وهي تضحك لنانا الأخرى التي كانت هي أيضاً تقبل نفسها في المرأة » ، وإذا كان صوتها عاطلاً من الموهبة « فلا بأس . عندي شيء آخر » .

(١) كما جاء عنها في الرواية نفسها بعد أن ظهرت على المسرح لأول مرة ١٠ وراى الناقد هنا يمثل راى المؤلف .

الجنس عند زولا هو المعنى البيولوجى لجسد الأثى . وهو محور كل تطور يطرأ على المجتمع . فنانا هى الوريثة الشرعية لأجيال «فسدت دماؤها» ، وانهيار الطبقة الأرستقراطية سيكون محتماً لسريان هذه الدماء فى أوصال تلك الطبقة ورجالها . ومن هنا تبدأ فى واقع الأمر أزمة النظرة الفيزيقية للحياة .. فلا ريب أن أسباباً أعمق من التلوث العضوى ، هى التى تدير حركة التطور الاجتماعى . وإذا كنا لا نهمل الجانب البيولوجى فى تعريف العلاقة الجنسية ، تعريفاً وثيقاً ، فانا لا يمكن أن نهمل أيضاً بقية الجوانب الأخرى التى تشكل هذا التعريف . وفضيلة زولا أنه كان صادق التعبير عن معنى الجنس كما عاشه ذلك العصر . فلم يكن مطالاً بأن يعرض للخطأ الميكانيكية فى العلاقة الجنسية بعد ما أقاضى فى تشريحه الفيزيقي لجوهر العلاقة ذاتها من حيث الدوافع المؤدية لها ، والنتائج الوليدة عنها . يتحدث عن (موفا الحبيب الذى قرأ لتوه كلمات الناقد فى وصف جسد نانا « وفى هذه الأثناء تيقظ فيه فجأة كل ما لم يكن يجب أن يحركه منذ عدة أشهر » وبعد صفحات كاملة من الثثرة بلا ضابط ولا معنى « ثار فيه فجأة كل شيء » فأخذ نانا بجسدها كله فى اندفاع وحشى على البساط « انه يؤكد - مرة أخرى بل ومرات - أنه لا يعنيه سوى توضيح العامل البيولوجى .. كعامل وحيد فى تفسير السلوك البشرى . لذلك فهو بغير حاجة لأن يفرد الصفحات لنشوة اللحظة ، وإنما يعنيه فى الكثير أن يخصصها لفلسفته ونظريته ومفاهيمه التى يعرضها علينا فى براعة وحذق من خلال شخصوه ونماذجه (١) .

وإذا كان اللقاء الكبير بين الرومانسية والواقعية الفوتوغرافية والطبيعية ، تمثل فى معنى التشاؤم (فالاتجاه الفيزيقي لتفسير الحياة لا يمكن أن يقود الى التفاؤل ، ما دام الانسان لا يأمن الأحداث البيولوجية السيئة ، بل أصبحت الوراثة هى القدر الجديد للانسان ، بعد أن كان هذا القدر

هو ظروفه الاقتصادية.) أقول اذا كان اللقاء الكبير بين الاتجاهات الثلاثة الكبرى - خلال القرن التاسع عشر - هو القنامة والسواد والتشاؤم ، فاني ألع لقاء جديداً يجمع بينها ثانية ، هو (القصور) اذ بات يقيناً أننا لا نرى الحياة على حقيقتها بواسطة منظار ضبابي حالم ، ولا بمنظار مادي ميكانيكي ، أو بمنظار بيولوجي جامد . لأن الحياة في اتساعها الحصب العميق ، لا تقبل هذه التفسيرات الحاسمة المقلقة - بل لعل التشاؤمية التي وصلت اليها كانت نتيجة منطقية لهذا القصور .

ولم ينصرف القرن التاسع عشر بسلام ، قبل أن يبدى محاولة مخلصة في الجمع بين هذه الاتجاهات المتضاربة . وكانت هذه المحاولة على يدى الفنان « جى دى موريسان » . ترى هل نجحت المحاولة ؟

يرسم لنا موريسان في قصته (vne vie) حياة امرأة عاشت ربعمها في ظلال وارقة من الأحلام والأمانى المذاب . كان أبواها يلفان أمانها بفلافة شفافة من الحنان المفرط والدلال المتزايد . فلما التقت بأول شاب فى حياتها ، أمنت بأنه فارس الأحلام وتزوجته . وفى ليلة الزفاف ، كان الفارس الهمام يرقد فى فراش الخادمة ، لأن زواجه من « جان » لم يكن الا وسيلة تسلقية الى « دويلة ضخمة » أما الحب فانه ممكن التحقيق بين أية أحضان دافئة . وانتقل جوليان من أحضان الخادمة الى بنات الجيران الى زوجات الأصدقاء .. حتى لقي مصيره على يدى أحد هؤلاء الأصدقاء . أما « جان » فتملقت آمالها بوحيدها الذى ما أن يشتد عوده حتى يثبت أنه « نسخة » آمنة من جوليان . بينما يكون ابن الخادمة - من نفس الأب - قد أصبح رجلاً شريفاً يتحمل المسئولية .

قلت ان موريسان حاول أن يجمع فلسفات - أو نظرات - عصره الثلاث - ويبدو أن فشل المحاولة كان نتيجة طبيعية لسيادة أحد هذه الاتجاهات سيادة تاريخية مطلقة . فنراه ، بعد أن صور البداية الرومانسية لحياة جان ، يصور بنجاح البيئة الاجتماعية ونظرتها المادية الميكانيكية ،

ومدى سيطرتها على تطور الأحداث . لكنه لا ينسى في النهاية فلسفة العصر البيولوجى ، فينشأ ابن جوليان نسخة من أبيه .. رغم أنه لم ير هذا الأب فى حياته . حقاً ، أراد الكاتب أن يصور آثار البيئة والوسط فى الابن الآخر من الخادمة « روزالى » غير أنه لم يدعنا نعيش هذه البيئة والوسط معايشة حتى يتيسر لنا الحكم على الشخصية التى أمامنا . أما « بول » فقد لمسنا فيه جشع جوليان المادى والجنسى ، من خلال تقارب صميم بيننا وبين النموذج .

ما هو مفهوم الجنس عند موبسان ؟

يخيل الى أن البناء الفنى للرواية ، الذى عرض فيه الكاتب لاتجاهات العصر قد فرض عليه بالضرورة أن يؤرخ - فى استعراض سريع - لمفاهيم العمر الثلاثة فى الجنس .

♦ جان ، فى بداية عهدها بالزواج ترى « الفرائش » زورقاً من ذهب يبحر فى مياه لازوردية ، وتتوهج نفسها مع جوليان كحمامتين يتناجيان (١) وهذه هى الرؤية الرومانسية للجنس .

♦ ثم يبحث جوليان عن المعنى الحقيقى (٢) للجنس ، فيرمى بين أحضان كل امرأة تمنحه مع جسدها هذا المعنى المادى البحث .

♦ وتسيطر على موبسان فلسفة العصر ، فينشأ بول « صورة طبق الأصل » من أبيه ، اذ فسدت دماؤه بعامل الوراثة . وحينئذ يتخذ الصبى لنفسه عشيقته ينامر بحياته من أجلها .

نجح العصر اذن ، رغم المحاولة الصادقة المخلصة التى قام بها موبسان . بل ان هذه المحاولة نفسها ، فى الجمع بين الاتجاهات الثلاثة ، ترمز الى البداية الحقيقية للبحث عن مفهوم متكامل للجنس ، لا يتوره

(١) التعبير للبدى داذلى فى رواية بلزاد .

(٢) الحقيقة هنا كما يراها العصر .

القصور الذى ميز المفاهيم السابقة . لكن المعنى المتكامل لا يهبط هكذا من السماء ، وانما يكسو الهيكل الاجتماعى للمصر . أى أن التكوين الذاتى للمجتمع يحدد رؤيته الموضوعية للأشياء .

عندما لفظ القرن التاسع عشر أنفاسه الأخيرة ، كان المجتمع الأوروبى يعانى بؤادر أزمة عنيفة تهدده بالانهيار . فالنمو الصناعى المذهل . وحركة التبادل التجارى الواسعة النطاق ، والثروات البكر الناشئة ، لم تحل بين سادة النظام الجديد وبين أطماعهم فى اتساع رقعة نفوذهم . وبعد أن كان النظام الجديد يوحد بين العالم الأوروبى ، أصبح يحفر هوة عميقة بين هذه الدول التى دخلت فجأة فى رحاب منافسة رهبة على أكبر عدد من المستعمرات . وأضحت عوامل الفزع واليأس والقلق ، ارهاصاً واضحاً للحرب العالمية الأولى . وبدأت موازين القيم تختل ، اذ تبلورت سمات الأزمة فى حسرة الاسنان على خلخلة نظامه الجديد .. كانت الراحة والاسترخاء والطمأنينة التى يستشمرها فى ملكوت المباشرة الفردية الحرة ، قد أخذت تتدد مع اشتداد الصراع بين جنبات مظلمتهم الواقية ..

فى هذا الوقت - وقيل الحرب بأربع سنوات - سمع نذير من جنوب اسجلترا يهتف « لقد بدأ العالم من حولى يذوب ويتحلل » وأخذ كل شىء يفقد قيمته ، حتى كدت أنحلل أنا الآخر » . وعاد يوضع كلماته فتساءل « ماذا يعود علينا من هذا النظام الصناعى الذى يرحمنا بقاذورات ، بينما لا يتمتع أحداً بعيشه ؟ اننا بحاجة الى ثورة ، لا من أجل المال أو العمل ، بل فى سبيل الحياة (١) وكان هذا الصوت للأديب الانجليزى « د. هـ. لورنس » . وليست مصادفة أن تكون كلماته (صدى) حقيقياً لصوت آخر من وسط أوروبا ، للعالم النمساوى سيجموند فرويد .

عنى فرويد فى أبحاثه الأولى بشىء هام ، هو أن الظروف الاقتصادية للبشر لا تحقق وجودهم الانسانى ، فضلاً عن كونها لا تخلق هذا

The Portable, D.H. Lawrence, Edited by Dianas Telling (P. 1-32). (١)

الوجود . كما أصر على أنه ليست « كل » الظروف البيولوجية هي الصائفة
للإنسان ...

ومنذ البداية ينبغي الاعتراف بأن فرويد أحسن بوطاة الأنظمة
الاقتصادية التي تتلاعب بمصير الإنسان . فأراد أن يبحث عن جذور هذه
الأنظمة ، لا في تاريخ الأرض الاجتماعية التي أنبتتها ، وإنما في أعماق
الإنسان نفسه ، الذي رآه بنظرة سطحية ، فلم يكتشف فيه إلا جسداً
تقوده غريزة صارخة بالحياة .

كان فرويد اذن محاولة سلبية للتعرف على مأساة الإنسان . فما ان
عثر على الرغبة الجنسية كقوة دافعة في جسم الفرد ، حتى سارع بالتقاطها ،
وتضخيمها وحسبانها « القوة الوحيدة » الصائفة للإنسان ، ومصيره ،
ومجتمعه ، وتاريخه . وألهمت وجدانه بصمات الفزع واليأس والقلق
التي شحنت بها نفوس البشر وهم يمانون الأزمة الطاحنة في تمزيقها
لراحتهم واسترخائهم وطمأنينتهم . وانمكست هذه الحالة النفسية الحادة على
علاقاتهم الاجتماعية ، فتحول الجنس الى مخدر نجح في امتصاص هذه
المواطف الممزقة . لذلك يقول لورنس في مقدمة روايته « عشيق اليدى
تشارلى » : (اننا نعيش في عصر مأساة واضحة ، رغم أننا نرفض تقبله
على أنه مأساة . لقد وقعت الطامة ، ونحن الآن وسط الخرائب) . هذا
احساس عميق جداً بالمأساة - تماماً كاحساس فرويد - ولكنهما يرفضان
تقبل الأمر على أنه مأساة كما يؤكد لورنس . وهكذا فقدت وسيلتهما في
التعبير سمة الايجابية . اذ ما هي الحقيقة عند لورنس ؟ انه يجيب « ديانتى
الكبرى هي الايمان بأن الدم واللحم أحكم من العقل ، فقد تخطىء
عقولنا بولكن ما تشعر به دماؤنا وتمتقده وتعبّر عنه صادق دائماً » (١) .

انه الخطأ التقليدى الذى ارتكبه الفلاسفات المثالية جميعها فى تعريف

الانسان وفصلها العقل عن الحس فصلاً يتجاوب مع التعبير السلبى عن
اجدى أزمان الانسان التاريخية

وقصة « عشيق اللىدى تشاترلى » من أولى ثمرات الحرب . فهى
قصة زوجة من الطبقة العليا الانجليزية ، تزوجت من لورد شاب أحبته
وأحبها . وما لبثت الحرب أن أقدمته الى كرسيه وملأت الفاجعة قلبه بمرارة
قاسية . ثم التقت السيدة النبيلة ذات يوم بحارس حديقتهما - الرجل
الفارع الطول والغليظ الطبع - الذى كان جندياً فى الهند ، ولما عاد الى
وطنه لم يجد غير هذا المأوى . فأحببت المرأة هذا الرجل ، واستسلمت
له . وكلما عادت من كوخه الصغير الى قصر زوجها اللورد العاجز الذى
حطمت الحرب نفسيته وجسده ، كانت تقفز الطريق قفزاً بعد أن كانت
تحس بحياتها عبثاً على كفيها . يقول لورنس ، وهو يصف لحظات عودتها
السعيدة بأسلوب شعري غنى بالصور « .. وبينما كانت تسرع فى طريقها
الى البيت ، لاح لها العالم كأنه حلم ، وبدت لها أشجار الحديقة شامخة
كأنها قلوب سفينة عائدة من رحلة ، بل لقد تخيلت أنها هى نفسها سفينة
ألقت مراسيها عند المد هادئة مطمئنة ، وأحسّت أن المخدر المتجه نحو
البيت ينبض حياة » .

ولقد أثارَت هذه القصة من الضجة فور صدورها ، ما دفع مؤلفها
الى الهجرة من انجلترا ، وان اظل حريصاً على طرق الموضوع نفسه
فى أعماله الأدبية التالية . فقد كان وراء هذا الالحاح الدائم « نظرية » فى
الحياة والسلوك تعيش فى ذهنه ووجدانه . ومحور النظرية أن الجنس ليس
مظهراً لنشاط الانسان ، بل هو أصل هذا النشاط ، ويفسر ذلك بقوله
« العالم قد شاخ وهرم حين عاش بالذهن ولا بد له ، لكى يصود الى
شبابه ، أن يعيش فى الحياة . والصورة المثالية للانسان هى انسان القائل
البدائية : فى حوض الأمازون بأمريكا الجنوبية ، وفى غابات أفريقيا
وأحراش استراليا . ذلك الانسان الذى يباشر انسانيته ويمارس حيويته

على أوسع نطاق . واذا أرادت أوروبا أن تسترد شبابها وأن تنجو من افلاسها النفسى الرهيب ، عليها أن تعود الى تلك الصورة (الطبيعية) للحياة .

لا ينبغي أن ندهش حين تقترن دعوة لورنس الى الانسان والجنس (الذى هو فى النهاية أعلى مرحلة فى دعوة الانسان (البيولوجى) بدعوته الى العودة السريعة نحو أحضان الغابة . فلقد ثلاثت محاولة مويسان لايجاد مفهوم علمى للجنس، وأقبل فرويد امتداداً حاداً للفلسفة الفيزيائية ليخطط دائرة بيولوجية ضيقة ذعاها « الجنس » . ذلك أن التكوين النفسى للعالم الأوروبى المعاصر لمويسان ، كان قد تغير تماماً بفعل الاهتزازات المضطربة التى رافقت أوائل القرن العشرين وبوادر الحرب الأولى .

ثم وضعت الحرب أوزارها وانجلث الميادين عن أشياء مهولة : الأجساد تحترق بما فيها من قيم ، والرموس تهوى بما يحتويها من مثل ، وعار الهزيمة المادية يكوى القلوب الخاسرة، وسعار الهزيمة النفسية يدمر أفئدة الكاسيين . والضياح يظلل العالم بسحابة سوداء ضخمة والانسان يغمض عينيه عن المسرحية الدامية التى أمامه ويهجر الواقع الخارجى المحيط به ، فيبدأ رحلة طويلة داخل تلافيف ذاته .. وهناك تنزف أعماقه بأحلام غريبة ، تختلف عن أحلام من نوع خاص وجديد .. لا تجتر ذكريات الماضى ، ولا تستكشف معالم المستقبل . انها تعيش لحظة حية فى حاضرها ، لحظة سوداء دامية ، كوحش يلتهم فريسة لا يسترضيه أن يبقى لها حياتها .

وكان لا بد للفنان الذى تصبه التاريخ لساناً معبراً عن هذه الأزمة أن يغمس ريشته فى أعماق جيله التمس ، ليستخرج هذه الأحلام ويواجه بها الشمس . كان لا بد للكاتب الانجليزى جيمس جويس أن يسود مئات الصفحات بدماء هذا الجيل .. الدماء القائمة التى تتكلم فى ساعات

عبر فتروى المأساة الكاملة لآسان ما بعد الحرب (١) . كان طبيعياً أن تكون قصة يوليسيس مونولوجاً داخلياً كما أراد لها جويس الذى استشعر فى عمق كارثة « الآسان الداخلى » ان شئنا الدقة فى التعبير عن المكان الحقيقى الذى استؤنفت فيه المعركة . اذ ما أن انتهت فى ميادين القتال حتى بدأت فى جهة جديدة داخل البشر ،

وقصة يوليسيس تصف البطل فى جنازة صديق ، وفى أحد المطاعم ، وفى بيت للدعارة ، ثم يسهب فى وصف الخواطر الجنسية لاحدى النساء اسهاباً يبلغ حد البشاعة . والقصة تبدأ فى الرابعة بعد الظهر . وتنتهى قرب الثانية أو الثالثة من صباح اليوم التالى . قالت عنها ناقدة انجليزية (٢): « انها لوحة عالم ما بين الحربين لأن أدب جويس قدم لنا الآسان، واحدى قديمه تغلظى بلهيب الحرب الأولى ، والقدم الثانية تستقبل بخار الحرب الثانية . وهو بين النارين يعصب عينيه بكلتا يديه ، ليتجول بين جدران ذاته من الداخل يتسم رائحة الحريق ، فيسيل لعابه - وهو ما يزال فى الداخل - الى امرأة ، لعلها تنجح فى تبرير خياله .. ولكن عبثاً » .

هذا هو معنى الجنس فى أدب جويس . انه لا يوافق لورنس على أنه أصل النشاط الانسانى فحسب . ولا يوافق على أن الحرب تحطم نفسية الرجال وقيم النساء ، فترتمى المرأة فى أقرب أحضان قوية فقط . انه يضيف معنى جديداً هاماً ، فالحرب تطرد الآسان من الواقع الخارجى الى داخل نفسه . وهناك تنكمش اهتماماته بعد أن فقد همزة الوصل الواعية بينه وبين العالم . فيتوقع مع الأحاسيس البدنية وزفرات الجنس . اننا لا نرى فى أدب جويس العلاقة الحسية بين الرجل والمرأة ، وبالتالي نفتقد عنده معنى الجنس كملاقة انسانية . لأن القوقعة الذاتية التى اضطر آسان ما بين الحربين للهروب اليها ، لا تجعل من اهتمامه بالجنس الا

(١) المصدر السابق .

(٢) نفس المصدر .

مجرد الاسترسال فى خواطر مبشرة تقف حائلاً بينه وبين علاقة واقعية يمكن أن نستشف بواسطتها مفهومه فى الجنس .

يقول فردريك هوفمان فى معرض حديثه عن أزمة الجنس فى الرواية الأمريكية « لم تكن الحرب وحدها بكافية لاثارة الشباب ثورة جديدة فى وجه هذه القيم المعقولة والتقاليد الخلقية ، وخاصة فى مسألة الجنس ، ولكن نظرية فرويد تأتى ، ونجاح رواية جويس ، فاذا الكتاب جميعاً يرون فى هذه النزعة الجديدة منفذاً لتفسير ما يريدون تفسيره . وإذا الحال الحاملة أو أحلام اليقظة تستغل هى أيضاً لتفسر المتناقضات التى كانت حولهم فى كل مكان . لم يعد المؤلف يخفى - كما كانت تفعل بروتى فى إنجلترا وجلاسجو فى أمريكا - الشخصية الشاذة شذوذاً جنسياً فى إحدى القلاع مثلاً . وإذا مؤلفة ممتازة هى أفيلين سكوت تأتى فى قصصها بأغراضهم لتشرحهم أمام القراء . وأصبحت لفظة تقاليد تضحك ضحكاً مريراً ، وأخذت مشاكل الحياة الجنسية تستغرق معظم الأعمال الأدبية . وإذا بكل هذه الأعمال جميعاً أصبحت تعبيراً مستميتاً ناقماً فى عصر بدت فيه الأزمة الجنسية أهم من الحرب ، بل من الحراب (١) » .

نستخلص من كلمات هوفمان ثلاث حقائق .

♦ فهو ، أولاً ، لا يمس حقيقة الظروف الموضوعية التى أحاطت الأدباء فى أوروبا وأمريكا فى توفيرهم على الموضوعات الجنسية لأدبهم . انه ينفى أن تكون الحرب هى السبب الوحيد وراء الأزمة . ويقول ان الصراع بين التحررين والمتزمين (دينا) هو العامل الحاسم . ونسى أن هذا الصراع ، وكافة الصراعات الاجتماعية الأخرى ، قد تبلورت - بشكل واضح - فى أتون الحرب ومن ثم يكون أوارها هو المبرر الحقيقى لتلك الظاهرة ..

وهو لا يتجاهل ظروفًا ثانوية ، كظهور فرويد ونظرياته في الجنس ورواية يوليسيس لجيمس جويس . ولكنه يتجاهل أن الحرب - ثانية - بما سبقها من ارهاصات تاريخية ، وما لحق بها من آثار ايجابية غيرت من الوضع التاريخي لخريطة العالم ، هي التي أفرزت بصورة تلقائية ما قاله كل من فرويد وجويس .

• لم يجب هوفمان على هذا السؤال : « لو لم توجد نظريات التحليل النفسى أو قصة يوليسيس ، هل كان القاصيون الأمريكيون ، يتناولون الأزمة الجنسية على هذا النحو من الأهمية ، وهذه الدرجة من الوضوح ؟ » . والسؤال يحتوى على مغامرة جزئية ، لأن تلك النظريات قد وجدت بالفعل (ومن ثم ينبغى ، السؤال) ، ومع ذلك نجيب ، بأن أدب الجنس الأمريكى هو تعبير عن الظروف نفسها . أى أن هذه القصص ، كبقية زميلاتها فى العالم الأوروبى ، تعبر عن ظروف واحدة هي ظروف الحرب .

• والحقيقة الثالثة ، هي أن الكاتب الأمريكى لم يتوغل فى أعماق النفس البشرية وإنما نسج خامته من الشواذ الذين شوهت الحرب حياتهم من الداخل الى الخارج . واكتفى - الى حد ما - بهذا « الخارج » حسب نظرة سطحية للأشياء . وإن ظل هناك كاتب مثل فوكنر يعتبر الامتداد الطبيعى - الأكثر تطوراً - لجيمس جويس يقول فى الخطاب الذى ألقاه وهو يتسلم جائزة نوبل « ان مشاكل القلب البشرى فى صراعه مع نفسه هي وحدها التى تستطيع أن تلهما الاتقان فى الكتابة والتأليف ، لأنها هي وحدها التى تستحق أن يكتب عنها ، وتستحق ما يبذل فى سبيلها من عرق وعناء ، (١) .

وكانت الحرب هي المنظر الأساسى الذى دارت من حوله أحداث روايات همنجواى ، وفى روايته « وداعاً للسلاح » تصل معالجته لهذا

الموضوع الى الذروة . ففي مجموعة قصصه (في زماننا) وفي روايته « الشمس تشرق ثانية » صور الحرب في ذاتها وآثارها . لذلك خرجت (وداعاً للسلاح) الى قراء مستعدين للمعالجة النهائية للموضوع . فاذا نحن نرى الآثار العنيفة التي قادت الى ازدياد قيمة الانسان بعد ما خاضت مثل العليا للمدينة الغربية قسوة الحرب وحسرة التقهقر . وفي احدي رواياته يصف مجتمع الغرباء في باريس ، وهم يلتهمون عن الهزيمة المعنوية بالشراب والحب ، فيخفقون ، وان أجلوا الأزمة ..

وفي (وداعاً للسلاح) يحس الملازم هنري أن مثل الحرب كلها زائفة بشعة - وهو الشاب الأمريكي الذي « تطوح » في صفوف القوات الايطالية - فيتبرأ من الحرب ، ويجد في حبه عوضاً عنها . بل يجد فيه ما يسوغ تخليه عن الحرب وتركيز آماله في الحب ، واذا به يجد نفسه لا يمتلك شيئاً .

تقول له فتاته :

- اسمع قلبينا يخفقان

- أنا لا أبالي بقلبينا . أنا أريدك أنت . اني مجنون بك .

- أتعجنى حقاً ؟

- لا تكرري ذلك . هيا . أرجوك . أرجوك يا كاترين .

- حسن .. بشرط ألا يتجاوز ذلك دقيقة واحدة ..

- لا بأس ، أغلق الباب .

ثم يصف هينجواي مشاعر هنري بعد ذلك فيقول على لسانه « وجلست كاترين على مقعد الى جانب الفراش ، كان الباب مفتوحاً . واحساس بالنشاط يدب في كياني أكثر من أي وقت مضى .. وسألتني : والآن هل عرفت أنني أحبك ؟ » هكذا يتضح لنا - بعد طول عناء - كيف يلتقي الجنس والحب في معنى واحد ؟ وكاد الروائي الأمريكي أن يقدم

لنا المعنى الحقيقي المريق لهذه العلاقة الانسانية لولا ظروف الحرب التي حصلت من الجنس علاقة تمويضية يمارسها هنرى وكاترين والضحايا جميعاً للتفيس عما يملأ صدورهم وخلوتهم من آلام التوبة .

أن همنجواى لم ينس أن هناك معنى عميقاً للجنس ، يتجاوز بشموله الانسانى أن يكون مجرد « تمويض » عن أشياء أخرى . فحين يعرض الملازم على حبيبته الزواج تقول له فى ثقة : (نحن متزوجان فعلاً . أنا لا أستطيع أن أكون متزوجاً أكثر منى الآن) فاذا قاطعها استطردت (لا تتكلم ، وكأ ، عليك أن تجعل منى امرأة شريفة . أنا امرأة شريفة جداً) . بهذا انهم العميق لحقائق الجنس والحب والشرف ، حدد لنا همنجواى ماذا تعنيه هذه الحقائق بالنسبة للانسان . الذى لا تعوقه الحواجز الاجتماعية والتاريخية عن أن يعيش انسانيته بصورة تلقائية تابعة من ذاته . فالشرف عند كاترين أن تقيم علاقاتها الاجتماعية - ومنها الجنس - فى حرية تامة من الأغلال التقليدية . انها تحب هنرى ، وهذا يكفيها لأن تمارس حياتها معه ...

ويستعرض الكاتب هذه المعانى فى أسلوب فنى رائع ، لا يلجأ الى تصوير اللحظة الميكانيكية فى العلاقة الجنسية ، لأنه يرى فى هذا اللون من التعبير دعابة سطحية ورؤية من الخارج . لذلك يحاول همنجواى أن يكشف التركيب النفسى الداخلى للعلاقة ، لأن هذا التركيب - لا الشكل الخارجى - هو المقياس الوحيد لقيمة العلاقات الانسانية اذ يبين نوعيتها ودرجة الانفعال بها . مخاطب كاترين حبيبها « لسوف أكون شديدة الاعتزاز بك . وانى لفخورة على أية حال ، خصوصاً حين تمام كطفل صغير ، وذراعك حول الوسادة ظناً منك أنها أنا . أو أية فتاة أخرى ، من يدرى ؟ لعلها احدى فانتات ايطاليا » فيجيب هنرى « انها أنت ، وفى مكان آخر يقول « اذا نام القوم جميعاً ، وأيقنت أن أحداً لن يستدعيها ، انسلت الى غرفتى . كنت أهوى حل شعرها ، وكانت تجلس على السرير

فى صمت ، ثم تنحنى فجأة لتقبلنى ، فأسحب الدبايس وأضعها فوق الفراش ، فيتهدل شعرها ، ثم أسحب الدبوسين الآخرين ، فإذا بشعرها يحتوى كلانا ، ونستشعر كأننا داخل خيمة أو خلف شلال .

نجمع الكاتب ، بواسطة هذه اللوحات الحية الرائعة ، أن يقدم لنا معنى العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة من داخل ذوات الشخص ، فاستغل الخيال الجميل والرؤى ذات الدلالة الانسانية بدلاً من الاسهاب الممل فى رسم دقائق العلاقة نفسها . وليس شك أن التأمل الدقيق فى عرض الانفعالات النفسية التى تبطن أية علاقة اجتماعية ، أشق بكثير من الوصف الخارجى لهذه العلاقة . بل ان مقياس الفن العظيم هو مدى تغلغله فى النفس الانسانية ، لا مدى قدرته على التقاط الظواهر السطحية . وفى أحيان نادرة يلجأ الفنان الى تلك الظواهر . اما لكى ينفذ منها الى ما هو أعمق ، واما كونها تابعة من كيان الحدث الدرامى للعمل الفنى . ولكن لن نجد فناً عظيماً يتوقف عند هذه الظواهر لمجرد أنها ظواهر .

فالكاتب الأمريكى « أرسكين كالدويل » فى روايته (أرض الله الصغيرة) يرسم الظروف الموضوعية المحيطة بالعمال الأمريكىين ، ثم يرسم ظروف الطبقة المتوسطة فى الريف الأمريكى . ومن هاتين البيئتين الاجتماعيتين المختلفتين ، تتميز نماذجه البشرية . وفى اللحظة التى تحضر فيها « دارلنج جيل » من الريف لتزور شقيقتها زوجة العامل « ويل » تلفظ كل قيم طبقتها المريضة وهى تشد زوج شقيقتها الى أحضانها . كأن على كالدويل أن يصور هذا اللقاء البدنى ، لأنه لم يكن مجرد « لحظة جنسية » بين رجل وامرأة ، وانما كان لقاء بين قيم ومثل متصارعة من خلال علاقة ما تحتم الأحداث « الخاصة » فى الرواية ، أن تكون العلاقة الجنسية بالذات ، لأنه يتصادف أن تكون هذه هى المحك الوحيد الذى سيضىء جوانب الموقف ..

وشئ آخر فى أدب كالدويل جدير بان نتوقف عنده طويلا . ذلك

إن تحديده الواضح للظروف والشخصيات والجو النفسى • يخلق بالضرورة (أحداثاً خاصة جداً) لا يمكن تواجدها الا فى عمل أدبى بعينه . بعكس ما نراه عند آخرين ممن يستهوهم التصميم فى اختيار الظروف والشخصيات ، فتجىء الأحداث أيضاً أحداثاً عامة ، ليست نابعة بالضرورة والحتمية من التكوين الذاتى للعمل الفنى فتصاب العلاقات الاجتماعية القائمة فى هذا العمل بالتميع والتجريد ، حتى تصبح فى النهاية « كليشيه كبرى » لا يستهدف - فنياً واجتماعياً - خدمة البناء الدرامى أو المحتوى الانسانى . فاذا اعتبرنا العلاقة الجنسية احدى العلاقات الاجتماعية الهامة ، فإنه يحق لنا أن تصور مدى الابتذال الفنى - لا الاجتماعى أو الخلقى - عندما يتحول التعبير عن هذه العلاقة الى مجموعة كليشيهات تناسب « مقاسات » معينة فى الأعمال الأدبية ، وهذا ما نعتقه تماماً فى أدب كالديويل . لأن الحدث ، أو الحادثة الجنسية فى قصصه ، تتولد تلقائياً وبطريقة ذاتية ، من صميم البناء الروائى ، بحيث تصبح هذه الأحداث فى خدمة المضمون الأشمل لهذا البناء وبحيث نشعر بفراغ وتباطؤ فى السير الدرامى لو أن هذه الحادثة أو تلك ، قد نزعّت من مكانها . وأعنى بهذه الحادثة ، كل ما تحتويه سطورها من حركة فنية فى القلب والمحتوى.

أين نلمس (التعميم) فى عرض العلاقة الجنسية ؟. نلمسه فى كتابات الفتاة الفرنسية « فرنسواز ساجان » كاحدى الظواهر الناشئة بعد الحرب العالمية الثانية . ولقد اختلفت هذه الحرب عن سابقتها فى كونها عبرت - أصدق تعبير - عن أعلى مراحل النظام الاستعمارى . أى أن التمزقات الحادة التى أورثتها الحرب الأولى فى قلوب البشر - الكاسيين والحاسرين - تعد أمراً تافهاً للغاية اذا قيسست بالتمزقات الرهيبة التى عاناها القلب الانسانى مع أوار الحرب الثانية . وهكذا ازدادت مهاوى اليأس والفزع غوراً وعمقاً فى وجدانات البشر ، كما تعلن بورصة الحروب ، أن ملايين العاهات قد غزت ملايين الجنود ، فان بورصة الحرب الثانية ، أعلنت أن ملايين العاهات النفسية قد غزت ملايين البشر .

وبدلاً من أن يكون الفن تعبيراً ايجابياً عن هذه « المذبحة النفسية » لسنا أنه هو أيضاً ، كان هدفاً لمزيد من الاصابات ، وكانت عاهته الكبرى هي السلبية . ذلك أن نظرة ايجابية للحياة ، لم تكن قد تبلورت بعد . فرغم أن نظرة علمية للوجود قد ظهرت بعد الحرب في ميادين الاقتصاد والاجتماع والتاريخ والفلسفة ، غير انها لم تكن قد تكاملت في ميدان الفن للدرجة التي معها تؤثر في فنون تلك المرحلة . وليس شك في أن الايجابية هي انعكاس طبيعي لتطبيق النظرة العلمية التي لم يكن قد امتد اثرها بعد .

لو أننا استعرضنا موضوعات فرانسواز ساجان ، لاكتشفنا بالتحديد أنها تدور حول معنى الجنس كمبالغة عرضية لقتل الوقت ! يبدو هذا المعنى واضحاً في (صباح الخير أيها الحزن) اذ بعدما توطدت أوامر الصداقة بين البطلة وبين حبيبها تقول « لم أكن قد أحبيته أبداً . كنت أحب المتعة التي أتاحتها لي » . لذلك لم تر بأساً في أن تخرج من حياته بنفس البساطة التي دخلت بها .

وكانت الفتاة الرومانسية لا تتحمل فراق حبيبها لمجرد أنها تود الاحتفاظ بصورة وجهه ولون عينيه ونغم همساته . أما بطلة فرانسواز فنقول « ما كنت لأحتمل فكرة قضاء الليل دون أن يكون الى جوارى لأستمتع بهياجه الفجائي المتع » فالحبيب هنا مجرد « ذكر » . وتؤكد « الأنتى » ذلك على أثر أول لقاء حميم بين جسديهما : « في تلك اللحظة بالذات ، كنت أحبه أكثر من نفسي ، وكنت حرة أن افنديه بحياتي » . ولن ندهش بعدئذ أن تكون هذه الكلمات لنفس الفتاة التي اعترفت منذ قليل بأنها لم تحب هذا « الانسان » أبداً .

في (ابتسامة ما) تلح على فرانسواز فكرة غرام الفتاة الصغيرة بالرجال الكبار . ولكنها تلمح هذه الظاهرة من الخارج ، تعني بأن تصور بداية العلاقة ونهايتها ، وما بين البداية والنهاية ، باقان دقيق بارع ، من غير أن تكلف نفسها عناء البحث الجاد عن الأسباب الكامنة وراء الظاهرة .

وهذا هو العيب الرئيسى فى كتابات فرانسواز ، أنها تجهد نفسها وراء «العموميات» فى دقاتق وتفصيل العلاقات الانسانية . بينما تعرض الظاهرة الاجتماعية دون ربطها بالأسباب " العامة ، الرابضة من خلفها . رغم أن العمل الفنى الناجح يوضح لنا السمات الخاصة والملاصق الذاتية للنماذج والجو والأحداث ، ويربط هذه جميعاً بـ (الأرض العامة) التى أوجدتها .

فرانسواز - مثلاً - ترسم اللحظة الميكانيكية فى العلاقة الجنسية على لسان الفتاة كما يلى : « كان قد أمسك بى من رسفى ضاحكاً ، فاستدردت إليه ، وإذا بوجهه ينقلب شاحباً فجأة كما كان وجهى بلا ريب . وسرعان ما ترك رسفى ليضنى على الفسور ويسحبنى الى الفراش . ودرحت فى ارتباكى أقول لنفسى لم يكن بد من حدوث هذا يوماً .. لم يكن بد ، ثم كانت دورة الغرام : الخوف ، فالرغبة ، فالحنان ، فالسعر . ثم ذلك الألم الوحشى الذى تبلغ به اللذة ذروتها ، لقد أتاحت لى الفرصة لاكتشاف تلك اللذة والتعرف عليها لأول مرة ذلك اليوم » .

وأنت تحس بأن هذه الكلمات يمكن أن (تلتصق) فى أية رواية أخرى ، لأنها كلمات خالية من التخصيص .. كليشيه يمكن استخدامه فى أى وقت . بل لجأت الكتابة الى التقرير الساذج حين قالت (وكانت دورة الغرام - الخوف فالرغبة فالحنان فالسعر) فلوخصت بذلك موقفاً كاملاً بوضع كلمات عامة . وانعكس التعميم على البناء الروائى ، فجاءت الكلمات السابقة مفتعلة ، أقحمت على السياق التعبيرى بتكلف واضح . ذلك أنها - كحدث - لم تتم بطريقة دينامية تنطور من داخل الهيكل العام للرواية . بل يمكن القول بأن تعميم المؤلفة للأحداث والنماذج هو الذى خلق بالضرورة «تجريدية» المواقف الانسانية كلها . وفرق بعيد بين الشخصية (العامة) والشخصية (النمطية) فى العمل الفنى كما أن هناك فرقا بين اللحظة

« العامة غير المحددة » واللحظة « النموذجية » . وبين الحدث العام ،
والحدث المتكامل (١) .

ألحت على فرنسواز فكرة غرام الفتاة الصغيرة بالرجال الكبار منذ
قالت في أولى رواياتها (لم أكن أحب الشباب ، بل كنت أفضل عليهم كثيراً
أصدقاء لي من الرجال ذوي الأربعين عاماً الذين كانوا يذيقونني رقة الأب .
وعذوبة العشيق) فقد كانت هذه الفكرة - كما قلنا - هي محور روايتها
« ابتسامة ما » ثم كانت المنظر الأساسي في قصتها « هل تحيين برامز » ،
وان عكست الوضع فكانت المرأة تكبر الشاب بأربع عشرة سنة ، وهي
اذن أزمة موضوعية بين جدران المجتمع كله .

ولكن السيدة فرنسواز على غير وعي بهذا المجتمع الذي تكتب عنه .
لذلك تجيء قصتها (بعد شهر أو سنة) معبرة عن هذا الخواء الذهني الذي
كان ينعكس بشكل حاد على القالب الفني لأعمالها ، فتصيه بالخلل
والاهتزاز والتبع ، وتكون كتاباتها اقرب الى التحقيقات الصحفية السريعة
منها الى الأعمال الفنية . لذلك نجحت ساجان نجاحاً سريعاً ، اذ أمكن
الاتفاق حول أرقام التوزيع كقياس النجاح . ولكنه يتعذر علينا أن نطلق
على كتاباتها أنها (روايات جنسية) لأنها جعلت من الجنس قضية تافهة
لا تناقش . ولأنها ثانية لم تكتب (روايات) بالمعنى الفني الدقيق . فلنضع
أيدينا اذن على الضابط الحقيقي للوحدة العضوية في العمل الأولى . ان
فرنسواز لم تناقش الجنس على مستوى جاد ، فانسحب ذلك على فنائها ،
وكدنا نقطع بأن ما تكتبه غير جدير بهذا الاسم .

أما سارتر ، الذي عانى بحق ويلات ما بعد الحرب ، فانه اذا التقى

(١) وسنرى فيما بعد - بعرضنا لنماذج أخرى - كيف أنه لو توفرت هذه الصفات
في عمل فني ، لجاءت صورة العلاقة بين الرجل والمرأة في هذا العمل مغايرة تماماً لتلك
الصورة في كتابات ساجان .

بـ « الجنس » يعنى جيداً أنه التقى بمشكلة جادة ، رغم السلبية التي أفرزتها سنوات الحرب، واكتحلت بها أعين مفكرى أوروبا . ففي مسرحية (الموسن الفاضلة) (١) تدور الأحداث كلها في غرفة نوم إحدى المومسات ، يفتل على الحوار بينها وبين الزبائن ، كلمات جنسية صريحة . ومع ذلك ، فقد كانت هذه جميعها بمثابة « المنظر الخلفى » للقضية الأساسية التي يناقشها سارتر ، وإن قدم لنا خلال مناقشته معنى الجنس عند مختلف النماذج البشرية الصائفة لأحداث الدراما . لقد ضاقت ليزى - البنى القاطنة في جنوب أمريكا زبوناً أمريكياً يدعى «فرد» وسألته بعد مفادرتهما الفراش :

ليزى : هل أنت مسرور ؟

فرد : مم ؟

ليزى : مم ؟ ما أبلهك يا صغرى .

فرد : آه ! نعم .. مسرور جداً .. جداً .. كم تريدین ؟

ليزى : من الذى يتكلم عن المال ؟ اننى أسألك ما اذا كنت مسروراً ، فأجبنى بأدب : أليست مسروراً ؟

ليزى : لقد كنت تضمنى بقوة ، بقوة عظيمة ، وقلت لى بصوت هامس انك تحبنى .

فرد : كنت ثملة .

ليزى : كلا .. لم أكن .

فرد : بل كنت .

ليزى : قلت لك .. لم أكن .

(١) اخترنا هنا شكلاً أدبياً هو (المسرحية) يختلف في المنهج التعبيري عن الشكل الأدبي الذي حاولت ساجان أن تصوغ فيه أفكارها « لأن مااستهدفه الدراسة هو الحصول على معنى الجنس أو مدلوله منذ هذا الكاتب أو ذاك .

فرد : على أية حال ، لقد كنت أنا ثملاً ، ولست أذكر تماماً ما حدث .

لقد تعرفنا بواسطة عملية « التقابل » هذه على مفهوم ليزى - باثة اللذة في الجنس ، كما تعرفنا على مفهوم الزبون الأمريكى . وكلا المفهومين - رغم تناقضهما الظاهرى - سيلتقيان فى معنى واحد ، وهو أن هذه العلاقة ليست الا سلعة . تنظر اليها المومس بعين التاجر الشريف ، بينما يعتبرها « فرد » قطرة لهدف آخر تفصح عنه أحداث الرواية (١) .

وفى جوانب أخرى من العالم ، كانت هناك موجة من كتابات الجنس تميزت بخصائص جديدة . اذ يبدو أن التقدم العلمى المطرد فى مختلف مجالات النشاط الانسانى ، كان يدفع الأدباء لأن يسايروا التطور سواء كانوا على وعى بقوانينه أم بغير وعى . ولا شك أن الذين تفهموا قوانين هذا التطور كانوا أكثر عمقاً من الذين لم يتوصلوا الى هذا الفهم . ولكن الجميع سواء فى احساسهم العميق بالقيمة التقدمية للتطور العلمى .

يصف الكاتب الايطالى ألبرتو مورافيا مشاعر صبى مراهق ، يقول : « وبينما الصراع يشتد فى أعماق أوجستينو ، تبدلت نظرته لأمه فى كل تصرفاتها وسلوكها . كان هذا الذى حدث اليوم ، يحدث كل يوم ، لم يكن أوجستينو يرى فيه شيئاً يثير غير الاحترام . كانت مسألة طبيعية أن يرى أمه تخلع ثيابها أمامه . وكان طبيعياً للغاية أن تنحنى فوقه على الفراش ، وهى فى ملابس النوم الشفافة ، فيتبدل ثدياها من فتحة القميص ، ثم تطبع على جبينه قبلة . كل هذه أشياء مرت بأوجستينو فى الماضى بصورة

(١) «المومس الفاعلة» مسرحية تناقش موضوعاً واحداً من عدة روايات ، فهى تعرض لشكلية الزوج فى أمريكا ، وكيف أن بغيا استطاعت أن تسمو باختلاقياتها على أبناء الطبقة الارستقراطية فى الولايات المتحدة ، وفى الوقت الذى ينادونها «ياغانية يادامرة» تهتف «الزوجة ليس مجرماً .. بل الرجل الابيض» . ولكنهم ينجحون أخيراً فى اغتصاب توقيهما على شهادة موروثة ، بينما تكفر عن خطيئتهما بالستر على الزوجة أثناء مطاردة البوليس له

عادية جداً . أما اليوم ، فلم يعد الأمر في سهولة الأمس ، فقد أصبح الغلام يطيل النظر الى أمه وهى تستبدل ثابها ، ويراقبها بشغف وهى تترين عادية أمام المرأة ، ويحقد فيمن الرغبة وهى تخلع جواربها .. كل شئ أصبح واضحاً أما بشكل مختلف تماماً عن الأمس .

وبعد أن تنتهى من قراءة (أوجستينو) أو (لوكا) لمورافيا ، تحس أنك انتهيت من قراءة دسمة فى علم التربية . حتى أن المشاهد الجنسية فى القصة ترتفع الى مستوى الضرورة . ورغم ذلك فلن تلقاك جملة تقريرية واحدة فى أى من قصص مورافيا . وهنا ينبغى أن نتوقف قليلاً . فالمفهوم الشائع - أو الخطيئة الشائعة - عن ربط النماذج الانسانية فى العمل الفنى بالأرض الاجتماعية التى أُنبتهم ، هو أنه على الفنان أن يقدم لنا بحثاً فى الاقتصاد أو الاجتماع أو الفلسفة ، وكان أعداء النظرة العلمية الموضوعية للفن ، يذرعون بهذا المعنى ، ليرموا دعاء هذه النظرة ، بأنهم ينفلون العنصر الجمالى فى العمل الأدبى ؟ والرد البسيط على هذه الدعوى أن أصحاب النظرة الموضوعية فى الفن يرون هذه القضية من زاويتين

♦ الأولى ، هى أنه لا يمكن القول بأن أدبياً ما أجاد البناء الفنى على حساب المحتوى الانسانى ، كما أنه لا يمكن القول بعكس هذا الكلام ، فالبناء ومحتواه يشكلان وحدة متكاملة ، اذا أهمل الفنان واحداً فقط من عناصرها انعكس ذلك - بصورة مباشرة - على بقية العناصر ..

♦ القطعة الثانية أنه من السذاجة أن يطلب الناقد من العمل الفنى بحثاً اجتماعياً حتى ترتبط النماذج وانفعالاتها ومشاعرها ، بعد أن تعجست فيها هذه « الجنود الاجتماعية » دون أن نراها . وفى حدود هذا المعنى فقط يكتسب العمل الأدبى معنى الفن . ومن هنا يكون العرض أشق بكثير من البحث العلمى المباشر ، وان كان كلاهما يحاولان الكشف عن الحقيقة (أى انهما يختلفان اختلافًا نوعياً فى طريقة تناولهما لموضوع ما . فالمباشرة

فى البحث العلمى تميزه ببسبر التناول . بينما العمل الفنى يعتمد على الأسلوب غير المباشر) .

وهكذا يرسم لنا البرتو مورافيا فى قصته « فتاة من الأقاليم » معالم حياة الطبقة الوسطى فى المدن الصغيرة . فأحلام هذه الطبقة تتجسد فى رأس الفتاة « جيما » وتلعب عليها مطارق الطموح بأن ترتقى فى أحضان أول عشيق . ومن خلال تشابك العلاقات المعقدة فى هذا المجتمع بين الزوجة والعشيق والزواج وهمزة الوصل بين كل ذكر وأنثى .. من وسط هذا المجتمع المعقد يبرز المعنى المخدر للجنس . فـ « جيما » لا يعنىها أن يحرز زوجها نجاحات باهرة بين جدران العمل ، وإنما يعنىها فى الكثير أن تحملها ذراعا العشيق ، الى روما المدينة اللامعة بالأحلام .

والكتاب النموسى ستيفان زفايج فى قصته

يحكى قصة رجل قامر بحياته كلها على موائد «مونت كارلو» وامرأة قامرت بجسدها على فراش هذا الرجل . وما يريد أن يقوله زفايج هو أن الضياع النفسى صورة جزئية للضياع الاجتماعى الذى يعانى به البشر . والمقامرة على المائدة أو على الفراش – هى أعلى مراحل المأساة . ان العلاقة التى قامت بين الأرملة والشاب خلال أربع وعشرين ساعة ، كانت بدايتها «مقامرة» من الرجل على احدى موائد الكازينو ، ونهايتها مقامرة من المرأة على أحد أسرة فندق مجهول ؛ انهما يشتركان فى محنة واحدة يمران عنها بصورتين مختلفتين ، ثم يسارعان بالالتقاء الحميم على الفراش . واللحظة الجنسية التى خلقت هذا الالتقاء ما هى الا تجسيد رائع للحظة الحضارية نفسها التى يعيشانها . ومعنى المقامرة الذى رافق تلك اللحظة البدنية الحاطفة ، هو مدلول مرحلة تاريخية كاملة ، يعانىها البشر فى جزء من العالم .

بلغت هذه اللحظة التمسدة ذروتها فوق قمة طور حضارى ، وقف

عليها فلاديمير نابوكوف - الروسى المولد الأمريكى الوطن - وصاح بأعلى صوته : (هذه روايتى « لوليتا » حضارة اليوم) وكانت بالفعل امتداداً حضارياً للنظرة السلبية التى تبلورت فى أتون الحرب ، بل يمكن اعتبارها الى حد كبير من الملامح الحادة فى أدب الحرب الباردة .

ولنتبع مثلاً ، أمانى بطل الرواية . انه يقرر فى البداية « كنت أحلم بأن أكون جاسوساً مرموقاً » ثم يصف مشاعره على أثر صداقته لفنأة صغيرة « ان شبقى الشديد الى تلك الطفلة » كان أول شاهد على فرديتى الانعزالية المنطوية ، ثم يهدينا شريحة حية لأحاسيسه نحو الفنأة .. ولم أحقد على الطبيعة ، الا لسبب يتيم هو أنتى لا أستطيع أن أقلب باطن لوليتا الى ظاهرها كى أقبل أحشاءها بشفتى النهمتين .

يصف الدكتور جون راى (١) هذه الخيالات الشاذة والأحاسيس المشوهة بأنها (قد تثير الحجل والذعر عند المناقشين الاجتماعيين ، ولكنها فى الحقيقة ليست الا رواية واقعية تبسط الواقع بصراحة وصدق) واذن ، فالتمزقات الرهيبة فى مشاعر البطل ، شئ واقى وبسيط وصادق وتتكشف عن شقاء نفسى عميق كما يقول صاحب المقدمة . لذا لا ينبغي أن نحاسب المؤلف على المشاهد المقرزة التى أفرد لها مئات الصفحات بسخاء متقطع النظر . ونحن اذ نوافق الدكتور والمؤلف مما على صدق هذه الأحداث وواقعيتها المدبرة ، تساءل : أين الفنان اذن؟ لقد بدا واضحاً بعرضنا لتطور مفهوم الجنس عبر العصور ، ان هذه العلاقة الانسانية جديدة بأن يتناولها الأدباء والفنانون فى كل زمان ومكان . ولكننا دائماً كنا نصر على أن منهج الكاتب أو الفنان فى التعبير هو الذى يعين بشكل حاسم ، ما اذا كان الكلام المكتوب فناً أم مجرد هذيان رخيص . ان مؤلف لوليتا لم يصنع الا بيتاً منحركاً من زجاج شفاف ، بداخله مأساة بطلها رجل مريض وطفلة -

(١) استاذ الفلسفة بنفس الجامعة التى يعمل بها المؤلف ، وقد سجل كلماته فى مقدمة الرواية .

وكلاهما - ضحية لحضارة ساقطة ، ثم أخذ - بواسطة المطبعة والورق - يدور بهذا البيت العجيب المثير على ملايين القراء . وليس هذا هو الفن . ليس مجموعة مذكرات مخبولة لأمسان ينزف انسانيته يوماً فيوماً تحت وطأة المرحلة الحضارية التي يقاسيها في مكان ما من العالم .

لقد نجح نابوكوف في أن يوقظنا على معنى جديد للعلاقة الجنسية : فالانحراف النفسى الشاذ الذى يجمع بين رجل في الأربعين وطفلة في الثانية عشرة على فراش واحد ، وليد انحراف حاد في الهيكل الاجتماعى الذى تمارس هذه العلاقة في محرابه . نجحت لوليتا في اعطائنا هذه الدلالة لا كما نستخلصها من عمل فنى ، وانما نستوعبها من مذكرات مجنون أو متحرر .

٣ - أزمة الجنس في القصة العربية

ينبغي أن تتفق حول حقيقة هامة ، وهي أن أى مجتمع حديث يعتبر وليداً لما سبقه من مجتمعات ، فالحضارة القائمة فى عصرنا هى ابنة المصور الذاهية مضافاً إليها ما استجد من ظروف التقدم . لذلك يتحتم أن نبحث أولاً عن جذور تراثنا ، قبل أن نبحث أزمة الجنس فى القصة العربية الحديثة . فليس شك أننا ورثنا الكثير من مقومات الحياة المادية والقيم الفكرية القديمة . حتى أنه يلزم لنا أن نغوص فى أعماق التكوين الاجتماعى لحضارتنا ، منذ اللحظة التى قامت فيها دولة للرقيق ، ولعب الجوارى والقيان دوراً كبيراً فى حياة المجتمع العربى . حينذاك راح الشعراء يصورون العلاقات الانسانية الناشئة فى مثل هذه الدولة . العلاقات الشاذة والطبيعية على السواء . وبرزت دلالات جديدة للعلاقة الجنسية ، استمدت مضمونها ومحتواها من جوف البنيان الحضارى الجديد .. « ففى عاصمة بغداد أيام العباسيين والقاهرة أيام الفاطميين ، ومن بعدهم السلاطين ، نرى أن بيوتاً للائم تقوم ودوراً للدعارة تشيد ، ونرى النساء الساقطات يقمن هذه البيوت باسم الدولة وفى حمايتها ، ونرى المواخير والحانات فى عصر الرشيد والمأمون والمتعمم والمتوكل ، تنقلب الى دور للدعارة فى عصر البويهى .. ثم يقر ذلك الوضع الشاذ الغريب فى بلد اسلامى كالعراق ، وترسم على هذه البيوت ضريبة تدخل حصيلتها الى بيت المال . ثم تنتشر العدوى الى مصر الفاطمية فيذكر صاحب كتاب « الخطط » بيوت الفواحش التى كانت تجبى عليها الرسوم ، ويضمن تحصيلها ضامن » (١) .

(١) محمد عبد الفنى حسن - ملاح من المجتمع العربى - دار المعارف -

ويتحدث أحد المؤرخين الانجليز عن هذه الفترة فيقول : (يمكنك أن تتصور الفساد الذى يحق بالرجل والمرأة على السواء نتيجة سهولة الطلاق . وقد وجد فى مصر عدد كبير من الرجال تزوجوا فى مدى عشر سنوات نحو عشرين أو ثلاثين زوجة . كما أن هناك نساء لسن مقدمات فى السن ، صرن زوجات لاثني عشر رجلاً أو أكثر على التوالي . وقد سمعت عن رجال اعتادوا أن يتخذوا زوجة جديدة كل شهر ، وللرجل الحق أن يفعل ذلك مهما كان دخله أو ما يمتلكه شيئاً ، فهو يختار من بين نساء الطبقة الفقيرة أرملة حسنة أو امرأة مطلقة ترضاه زوجاً اذا دفع لها صدقاً عشر شلنات ، حتى اذا طلقها ليس عليه الا أن يدفع لها ضعف هذا المبلغ تنفق منه على نفسها خلال فترة العدة) (١) .

هذه اذن ، هي التركة التى ورثها مجتمعنا على مدى الأجيال . ويبدو واضحاً أن كافة العادات والتقاليد المعاصرة هي امتدادات طبيعية لما اشتمل عليه مجتمعنا - فيما مضى - من مقومات . فما يزال الطلاق وتعدد الزوجات ، وما يتبعها من علاقات كالزنا والبغاء . بل ان هذه جميعاً بلغت من السطوة والرسوخ حدّاً الذى معه قوة القانون . فبينما يفلق القانون المصرى بيوت البغاء منذ عام ١٩٤٩ نجد أن هذه البيوت ازدادت عدداً ، وتوعدت أشكالها ، فلنلاحظ انتشاراً مذهلاً لبائى المصور العارية وكتب الجنس الفاضحة . وما من مراقب الا ويتساءل بشغف عن (رجوع الشيخ الى صباه) أو (مذكرات ايفا) أو (كازانوا) وغيرها من القصص الرخيص الذى يملأ الأسواق باسم الأدب والفن ، وهما منه براء . ولكنها ظاهرة خطيرة أثبتتها الرسائل العلمية التى تقدم بها أساتذة وطلاب الجامعة الذين تناولوا بالدرس الدقيق ملامح هذه الأزمة ، وانهت دراساتهم الى نتيجة هامة جدية بالتأمل . فقد تأكد لديهم أن تاريخ المجتمعات العربية - فى خط سيره الطويل - لم يفز بفترات من الاستقرار التام .

(١) إ.و. لين - انجليزى يتحدث من مصر - ترجمة فاطمة محبوب - كتب للجميع - (ص ٤٦) .

وما يغلب بالفعل على شكل تطوره هو اجتيازه عدة مراحل متلاحقة من نقاط التحول والانتقال . وتتميز نقطة التحول غالباً بالحدة ، فلا يجدى معها الحسم اذا تعرضت للدراسة والمناقشة على أن ذلك لا يعنى مطلقاً ، أننا لا نستطيع تحديد معانى حياتنا ومفاهيمها ضمن هذا الاطار الاجتماعى المتقلقل . اذ مجرد حصولنا على صورة صادقة لهذا الاطار يعنى فى اللحظة نفسها على ما تتضمنه هذه الصورة من معان ومفاهيم ..

ورغم أن الخطوط العريضة فى لوحة المجتمعات العربية متشابهة ، الا أن التفاصيل الصغيرة قد تكسب الواحد منها صفات ذاتية يختلف بها عن الآخر . فلو بحثنا عن السمة الغالبة على الأدب اللبناني ، لاكتشفنا أنها ليست تماماً هى السمة الغالبة على الأدب المصرى ، رغم القرابة التاريخية التى تربط المجتمعين ، وبالتالي الأدبيين . ولتتبين هذه الفروق من خلال عرضنا لبعض النماذج من هنا ومن هناك .

فى إحدى أفاصيص الكاتب اللبناني توفيق يوسف عواد (١) يحكى لنا قصة امرأة قروية كانت تمارس البقاء فى المدينة ، ثم قتلها عشيقها ذات يوم فحملت الى مسقط رأسها فى القرية حيث دفنت . وتشغل القرية كلها بالقصة ، وتشير الى ثراء المرأة ، وتروى أن خاتماً نميناً ما يزال فى اصبعها . وهنا يبرز مختار القرية غاضباً يريد أن يحرق الأكاليل والصليب الذى وضع على قبر الزانية التى لا تستحق هذا الشرف . ويتسلل فى الليل الى المقبرة ، فينبش القبر ويقطع اصبعها بخاتمة ، ويعود جزعاً يرتعد من الخوف مما خيل اليه من رؤية الأشباح .. وفى اليوم التالى رأى أحد الرعاة بالقرب من المقبرة ، اصبعاً مقطوعاً فيه خاتم ، فاقشعر من المنظر ، وحسبه اصبعاً لأحدى بنات الجن كما روت له جدته فيما مضى ، وجاء بحفنة تراب وطره بها ثم مضى فى سبيله . ويتضح فى النهاية أن المختار كانت له علاقة

(١) اسم الاقصومة (المقبرة الدنسة) وموجزها عن الدكتور سهيل ادريس فى كتابه « القصة فى لبنان » مطبوعات معهد الدراسات العربية - (ص ٥٣)

سابقة بالمرأة ، وأنه كان السبب الأول في دفعها الى البغاء . ويعلق الدكتور سهيل ادريس على هذه القصة بأنها « تصوير صادق للمشاعر التي تتألب أهل القرية (اللبنانية طبعاً) تجاه امرأة ضلت طريقها » . بينما نجدها بعيدة كل البعد فى أجوائها وتحليلها عن القرية المصرية ومشاعرها ازاء مثل هذه المرأة . فالاحساس بالحطية الذى يشعر به المختار نحوها هو احساس مسيحى فى الأغلب ، ولا يمت الى شخصية « سارق الاصبع » بصلة ما ، بل لا يمت الى شخصية التأثر على التقاليد التي وضعت الصليب على قبر بنى . ربما لا نثر على هذا الاحساس المسيحى الحاد بالحطية فى غير لبنان . ولكنه يعتبر من الخصائص المميزة لأدبه ، بل ويضع أيدينا على خيوط العلاقات الانسانية فى هذا المجتمع ، ومن ثم يهديننا الى تحديد واضح بين لاحداها ، أعنى العلاقة الجنسية ، التي نحاول أن نعرف على دلالتها ومفهومها من الأعمال الأدبية ، وكيف سلكت هذه الأعمال فى مهمتها التعبيرية .

كذلك نجد للمرأة الأجنبية فى القصص اللبنانية نصيباً موفوراً ، قل أن تحظى به آداب المجتمعات العربية الأخرى . فالأستاذ عواد يعالج موضوع الحب المراهق فى قصة بعنوان (الشاعر) وهى قصة طالب يقع فى حب امرأة ايطالية تنزل بفندق أبيه . كما نرى قصة (الاعدام) لخليل تقى الدين ، حيث يهوى شاب فى العشرين من عمره راقصة أجنبية تعمل فى احدى ملاهى بيروت . هذه هى الموضوعات التي تقدم لنا « مشكلة الجنس » كما عرفها المجتمع العربى فى لبنان . وكما عبرت عنها قصص أدبائه فى ذلك الوقت .

فاذا انتقلنا الى القصة العربية فى مصر ، التقينا بالفنان الذى أراح لفجر الرواية المصرية بقصته « زينب » . نجح الدكتور هيكى فى هذه الرواية نجاحاً باهراً - اذا لم نغفل العامل الزمنى - فى أن يرسم ببراعة الصورة الرومانسية للجنس . وقد صدرت القصة عام ١٩١٤ أى ذلك

التاريخ الذى كانت تعاني فيه مصر أزمتها التاريخية مع بداية الحرب العالمية الأولى . وكان النظام الاتطاعى المهيمن على أشكال الحياة المصرية ، يخيم فى الوقت نفسه على العلاقات الاجتماعية بين الأفراد . لهذا كان (حامد) - بطل قصة هيكل - رمزاً لشباب ذلك الجيل المعذب ، بين مثله العليا المستمدة من ثقافة الغرب ، وبين الأوضاع السيئة السائدة آنذاك فى المجتمع المصرى . لقد تزوجت (عزيزة) ابنة عمه من شاب آخر ، وضربت الأسرة عرض الحائط بقلب (حامد) الذى راح يبحث عن سلواه بين ضلوع فلاحة فقيرة هى (زينب) ويحس فى أعماقه باستحالة هذا الحب غير المتكافئ . فيخس همومه فى الحب بفتيات القرية . ويبلغ القصاص الذروة فى المزاجية بين طبيعة الريف وأخلاقياته . فهو يجعل من الحقول المنبسطة والأشجار والحيوانات والأراضى المترامية ، ظلالاً حية للموقف الانسانى الذى يعرض له . وبالتالي نحس بالصلة الوثيقة بين الدلالة الرومانسية لمظهر الطبيعة ، ونفس الدلالة فى المشهد الروائى . ثم نوقن تماماً بأن الطبيعة والحدث الاجتماعى كلاهما ينبعان من أرض واحدة يحيطها اطار واحد . هكذا جاءت مشاهد « الحطيطه » فى الرواية تحيطها هالة من الشعور بالذنب ، دفعت حامد لأن « يمترف » بنواياه الى أحد مشايخ الطرق قائلاً : « قابلتنى فأخذ يعنى جمالها ، وبهرنى فيها عيون نجل وخدود متوردة فى لون قمحى جذاب ، وجسم خصب وقوام غضى وخصر دقيق وبنان رخص .. وجاء اليوم الذى زوجت فيه هذه الفتاة ، والذى عاهدت نفسى فيه أن أنساها الى الأبد . اذ ما دامت لغيرى ، فمن الغدر الذى لا يلىق بى أن أفكر فيها مجرد تفكير . ورجعت بذلك لابنة عمى التى وعدت . وجملت أتخيل لها كل شيء حسن . وتبادلت معها كلمات قليلة ، ولكنها انتهت هى الأخرى بأن تزوجت ، فصرانى لذلك حزن عظيم . ثم سرعان ما سقطت عن كفى أحواله حتى لقد عرتنى الغرابية كيف يمكن أن يكون ذلك شأنى .. وأسلمتى الى نوبة فظيمة هى التى

دفعتنى اليك . نوبة أحسست معها بالحاجة المطلقة أن أملك هاته الفتاة
الريفية رغماً عن أنها متزوجة » (١).

وعلى هذا النحو تمضى صفحات القصة ، فلا نثر على موقف جنسى
صريح لأن العلاقة بين الرجل والمرأة فى ذلك المجتمع لم تكن نفسها
صريحة . وما نلاحظه فى الرواية من أحاديث (عن) الجنس ، تكسى
بثوب فضفاض من الحياء والتخفى ، فلأن نظرة المصر والمجتمع الى هذا
الموضوع ، كانت هى بعينها نظرته الى سائر الأشياء : نظرة ضبابية غائمة
تحيل كافة المراتب والعلاقات الى ألوان باهتة غير واضحة .

لنقف اذن خمسة عشر عاماً بعد ظهور (زينب) لنلتقى بأحدرواد
المدرسة الحديثة ، وأقصد به محمود طاهر لاشين . سنفاجأ بأن النظرة
الرومانسية فى الحياة والأدب على السواء ، بدأت تنقشع لكن المفاجأة
تصبح غير ذات موضوع لو تتبعنا الخطوات التاريخية الرائعة التى نقلت
المجتمع المصرى - بعد ثورة عام ١٩١٩ - الى مرحلة حضارية جديدة ،
تختلف من جميع زواياها ، مع المرحلة السابقة لهذا التاريخ . كان (حامد)
فى قصة هيكل شاباً مستسلماً للمقادير . ما أن تزوج ابنة عمه حتى
ينحنى للمصافاة . ثم يرمى استحالة عواطفه نحو (زينب) فلا ينسى عن
التراجع والتقهقر . غير أن السنوات التى بدأت بفشل الثورة الوطنية ،
أخذت تشحن النفوس بقوى ايجابية جديدة وفدت مع ثبات أقدام الطبقة
المتوسطة وبزوغ سلطانها الاقتصادى والاجتماعى والثقافى . صاحبت هذه
الطبقة نظرة جديدة للحياة وللإنسان والمجتمع ، انعكست على آداب تلك
الفترة وفنونها . ولنستعرض - على سبيل المثال - أفايصيص المجموعة الثانية
لطاهر لاشين ، المسماة بـ (يحكى ان) فنرصد الموضوعات التى طرقتها
وأشكالها التعبيرية ، لنحصل فى النهاية على « اهتمامات المصر » ونظرة
المجتمع اليها (٢) :

١) «زينب» - كتاب الهلال - العدد (٢٢) يناير ١٩٥٢ (ص ٢١٥ - ٢١٦) .

٢) رصد المجموعة على هذا النحو يعين حتى فى كتابه «لجر القصة المصرية» .

- يحكى أن : موظف أبله يتزوج من فتاة داعرة لها عاشق .
- حديث القرية : فلاح يقتل زوجته وعشيقها .
- الفخ : قواد يتظاهر بأنه من الأعيان ، وأنه فقد وعيه من الخمر ، ويجبر ضحاياه الى داره وهى ماخور .
- الكهلة المزهوة : امرأة عجوز أرمل تتزوج من نصاب يبدد أموالها .

لا شك أننا نلاحظ أن (القضية) أصبحت واضحة أكثر من ذى قبل ، بعد أن تحولت المشكلة الى مرحلة أكثر تعقيداً . فالعلاقة بين الرجل والمرأة تشكل موضوعاً أساسياً فى المجموعة . فإذا عرضنا الآن - شىء من الاسهاب - لاحدى القصص ، سوف ندرك الى أى مدى أسهم القلب الفنى الجديد فى إيضاح القضية .

ولتكن قصتنا هى (حديث القرية) وفيها يدعى الراوى لزيادة احدى القرى مع صديق له . وهناك يلتقى مع الفلاحين ويؤسهم ، فيحاول أن ييذر فى نفوسهم بذور التمرد على واقعهم المر ، غير أن المأذون - الأب الروحى للفلاحين ومشكلاتهم - يستهين بمحاولات الراوى ، ويبدأ فى سرد حكاية « عبد السميع » الاسكافى الذى (لم يرض بما قسمه الله له وأراد أن يرفع نفسه درجة لم تكتب له فى الأزل) فأستغل حاجباً خصوصياً لأحد الموظفين بالمركز . وكان هذا الموظف أعزب (باع الأخرة بالدنيا) فاستدرج زوجة عبد السميع - وكانت رائمة الجمال رغم فقرها - وعملت عنده خادماً ، الى أن كانت احدى الليالى حين أمر الموظف حاجبه أن يذهب الى عمدة القرية برسالة ، وأن يعود بالرد فى الصباح « سار عبد السميع على جسر السكة الحديدية يفكر فى حاله والشك يملأ قلبه ، وكان القمر يضىء له الطريق . فأبصر بين القضبان قطعة من الحديد بطول الذراع ، فتملكته الرغبة أن يعود للدار ، وهو يؤكد فيما بعد أنه حاول التغلب على هذه الرغبة فلم يستطع ، كأن قوة خفية كانت تعجره الى

الوراء . وأخيراً عاد وفاجأ العاشقين ، فرأى سيده (فى مكان الزوجية من امرأته) . ضج السامعون بالتأفف والاشمئزاز ولجأوا الى الله بطلبات لا تحصى . « أهوى عبد السميع بقطعة الحديد على رأسيهما فماتا فوراً » . يعبر السامعون عند هذا القول عن تحيذهم واستحسانهم « ولم يكتف عبد السميع بذلك ، بل ظل يضربهما حتى تنائر المنع من رأسيهما ، والتصبق بعضه بالجدار » وهنا تنبعث من سامعيه أصوات استحسان واشمئزاز فى وقت واحد .

فى هذه القصة يحيط لاشين بحملة الظروف الضائقة للمأساة ، فيبرز « الفقر » كمنصر حاسم فى تمزق الفلاحين اجتماعياً ، فهم ينقادون ببساطة لا واعية وراء المأذون . والمأذون يحمل فى جيبه مخدراً شديداً الزوطة على نفوسهم هو مجموعة من قصص الفضائح ، لكنه يتخير الفضائح من نوع خاص يؤثر على هذه النفوس فلا تكاد احداها تخرج عن نطاق (الجريمة والجنس) . بل لعل الجنس هو ما يقصد اليه مباشرة ، وما الجريمة الا احدى نتائجه . ويكشف المأذون - بغير وعى - عن جراح الفلاح الفائرة فى وجدانه . الفلاحون يتأوهون فى أعماقهم من الفقر ، أما « الخطيئة » فهي أكبر وأقوى من « الحياة » لذلك فان معنى خاصاً للشرف تحدده هذه الحياة ؛ انه هذا الشعور النائم فى خلايا دمايهم تحركه أقل هزة من الخارج ، من السطح . ان الفلاحين يشتملون بالفضب الرهيب عند سماعهم نبأ اغتصاب زوجة عبد السميع ، وتبدأ أعصابهم فى الارتخا مع ضربات قطعة الحديد فوق رأسها ورأس عشيقها . على أن استراقهم التام فى القصة وتجاوبهم الشديد مع أحداثها يؤكد أن هزة « السطح » هذه ليست من الخارج . انها صدى صريح لدوامه تشمل كيانهم ، أو هي هزة الوصل بين هذه الأزمة وظروفهم المحيطة بهم . أما الفنان فيصور المأساة فى قالب حى يوائم - الى حد ما - المضمون الاجتماعى الذى يقدمه . فهو يتوخى - فى الدرجة الأولى - تسجيل الامكانيات النفسية فى صدور الفلاحين ، ازاء تفاصيل القصة . ولا ينجح الى ابراز المعنى الجنسى فى

صورته الفوتوغرافية . بل يكتفى بأن يقول عن الزوج (رأى سيده فى مكان الزوجية من امرأته) ملخصاً بذلك موقفاً كاملاً ، استعاض عن رؤيته الجامدة بتحليل مقدماته وأسبابه ونتائجه ، مرحباً بما يعتمل فى جوانح هذه الفتاة من الناس من ارادة فى (الستر) . وها نحن نفرق بين « زينب » و « حديث القرية » ثانية فنقول ان الفلاح فى قصة لاشين كان أكثر تسامحاً واضطراراً لمواجهة مشكلاته وعلاقاته حتى ولو كان من بينها العلاقة الجنسية . كذلك لا نرى شيئاً لـ « حامد » الثرى المستسلم . بل نواجه الطبقة المتوسطة ممثلة فى معاون الادارة الموظف بالمركز . وهكذا تعدد مستويات الأقصوصة وتنوع مناسبتها ، رغم أن (القرية) هى الأرض المشتركة بين هيكلى ولاشين .

غير أن الأديب « عيسى عبيد » (١) فى قصته « مأساة قروية » هو الذى بلور بشكل رائع هذه المناسبات والمستويات ، والقصة لفتاة قروية وقع ابن عمها فى هواها ، ولكنها تصد عنه لتستسلم مختارة لأبن صاحب الأرض . اذ وجدت عنده فى طفولتها شيئاً لم تألفه ، هو رقة الحديث والتودد اليها . وتوهمت فيما بعد أنها تجد بين أحضانه خلاصاً من حياتها الضائعة فى الفقر والمهانة . أما الشاب فلا يدفعه نحوها سوى شهوته . وكان فى البداية حين شعر بحاجته للحب ، لم يجد حوله فتاة تشاركه عواطفه ، لأن التقاليد حرمت الاختلاط بين الجنسين . فالتمس الحب عند احدى باتعات الهوى ، فلما وقف على فهم جديد لملاقة الرجل بالمرأة تحول عن غرام الأولى ، وأصبح لا يعرف من الحب الا ما علمته اياه البهى . حيثئذ يعزم ابن عم الفتاة على قتل الشاب المستهتر فيجرحه دون أن يصرعه ، ولكنه ينجح بمساعدة الأسرة فى قتل الفتاة ثأراً لشرفهم .

الملاحظة الأولى أن (القرية) هى مهد التجربة الفنية فى القصص الثلاث . وان كانت دلالة الجنس تتطور من واحدة لأخرى ، فلأن المجتمع

(١) راجع « فجر القصة المصرية » ليعبى حتى - المكتبة الثقافية - (ص ١٠٢ -

أيضاً كان يتطور . لذا نرى الشاب الثرى فى قصة عيد ، لا يتوقف عند أعقاب الرومانسية فى فهم العلاقة الجنسية ، وانما يتجاوزها الى ما تورط فيه مع الفلاحة الفقيرة . والفلاحة هنا تختلف مع (زينب) التى لم تلق بالاً للشباب الفنى ، وأحببت (ابراهيم) رئيس العمال . الفلاحة فى قصة عيد يستهويها الشاب الثرى - فيتخلص الكاتب بذلك من مثالية زينب غير المبررة فنياً أو اجتماعياً - ثم تستسلم له معلنة بذلك مفهومها فى الحب الذى يحمله الثراء والفنى الى الفراش .

ونعود الى الملاحظة الأولى حيث (القرية) موضوع أساسى للأدباء بصفة عامة ، وموضوع خصب للجنس بصفة خاصة . ولسنا نجد تفسيراً مقبولاً للعناية المفرطة بالريف - آنذاك - الا بأن المدينة - بشكلها الحضارى الجديد - لم تكن حفرت فى وجدان الأدباء احساساً عميقاً بتشكلاتها وقضاياها . ذلك أن التكوين الصناعى كان فى خطواته الأولى المتترة ، قبلما يصبح تكويناً متكاملًا يدعى المدينة .

ولعل توفيق الحكيم هو أول من أدرك هذا المضى الجديد فى روايته (الرابط المقدس) - التى صدرت عام ١٩٤٤ - فقد أوضحت شعوره الحاد بالتمزقات المتتعة التى رافقت ذلك التكوين الحضارى الوافد . ولست أريد أن اعرض لدقائق القصة ، فما يعيننا الا دلالتها الانسانية ، وأسلوب كاتبها فى التعبير عن هذه الدلالة . والمحور الدرامى فى الرواية هو أزمة المرأة الجديدة الحائرة بين الرجل الذى يطلب منها الجسد والأطفال و « عش الزوجية السعيد » ، والرجل الذى يبادلها الجسد بالقلب ، ولقد بلغ الحكيم مستوى عالياً فى التقاط مظاهرها ، يدعنا ننحنى لعمته الأمانة فى التصوير . ويبدو أن هذه الحيرة القلقة لم تقف على المرأة وحسب ، وانما سطت على قلب الرجل ، فجعلته عاجزاً أمامها . فهكذا وقف الحكيم تجاه المظاهر والسطوح الخارجية دون الولوج فى أغوار الأزمة . ولأنه لا يمتلك منهجاً يفوص به الى جنود المساة نراه يقف طويلاً عند القشور ، وكأنها هى

السبب اليتيم فيما أدت اليه الأحداث من كوارث . ولتقرأ مثلاً ما كتبه المرأة في كراستها الحمراء اذ تقول (١) « .. فقادني الى حجرة نومه ، وتلقى جسمينا ديوان وثير . وقال لي في همسة عذبة : يا حبيبتي . وطوقني والتصقت شفاهنا ، وتنفسنا والعين في العين .. فخيّل الى أنني اشرب أنفاسه شرباً ، وأنها تهبط الى سويداء قلبي . فأدركت عندئذ أن جسدي كان جوعان حباً ، وان هذا الرجل يستطيع أن يصنع بي ما يشاء .. وهنا شعرت بأصابه اللبقة تفك أزرار ثوبي وتجردني منه بغير لهفة ولا عجلة .. ثم جعل يعجب بي وأنا هكذا . ثم أخذ يداعبني بيده وفمه .. انها عين القبله التي عرفتها فيما مضى . ولكنها من قبل كانت تطبع على جسد هامد .. يتمنى في قرارته الخلاص ويود لو يدفع عنه تلك المداعبات الثقيلة التي يتكلف احتمالها تكلفاً . أما هذا الحبيب فلا شيء منه أكرهه مطلقاً .. لقد خيل الى أنني أريد بدوري لو أعطى جسمه بقبلائي . وأخيراً حملني وأنا في شبه غيبوبة الى سريره المطر . وتركني واحتفى لحظتي ، ثم عاد متدثراً في روب دى شامبر خفيف من الحرير « الساتان » لم يخلعه عنه وهو يطرح جسمه الى جانبي وبدأ المداعبة والملاعبة من جديد .. وجعل يهددني بكلمات الحب : يا حبيبتي ، يا معبودتي ، يا حياتي . الى أن صرنا جسماً واحداً لا تفصل بيننا شعرة » .

والسؤال هو : لو أن المشكلة اقتصررت على هذه الصورة ، لما كانت هناك مشكلة على الإطلاق . فكيف يمكن اقناعنا بأن « سيدة » تعيش في كنف زوج ناجح يتبع لها حياة طاملاً تمتتها ، ولا يكشف لنا الفنان عيماً أو نقصاً واحداً يمكن أن نأخذه على الزوج ، ويمكن بدوره أن يمهّد لهذه العلاقة مع الرجل الآخر . ثم لا نكتشف في الرجل الآخر ما يميزه عن سائر الرجال ، اللهم كونه نجماً لامعاً ؟ على أن هذا لا ينطق بالاحداث اذا علمنا أن ما ينقص المرأة ليس هو الشهوة . ورغم هذا كله أقول ان ما ذكره توفيق الحكيم في (الرباط المقدس) شيء ممكن الحدوث

(١) « الرباط المقدس » - الكتاب الذهبي - (ص ١٠٦ ، ١٠٧) "

قلو تجاوز « خارج » الظاهرة الى « داخلها » أى لو أنه تعمق الأزمة من باطنها ، لتكشفت له الميَّات الحقيقية لها ، ولاستطعن أن تقتنع بها وجدانياً . دون الحاجة الى عرض قطاع مسطح لاحدى زواياها كما فعل الحكيم . ان منهجه فى التعبير - الذى اضطره الى سرد المشهد الجنسى فى لحظة الميكانيكية - هو تطبيق لمنهجه فى التفكير الذى أوقفه عند المظهر دون الى حد بعيد . وما جعله مه شيئاً غريباً هو هذه الوقفة السطحية من الفنان .
الجوهر .

غير أن هذه القصة ، كما قلت ، كانت بمثابة نقطة البداية عند أدبائنا للاحساس بالمدينة احساساً حضارياً يمثل أزماتها ومشكلاتها وآسيها على نحو يفاير أحاسيسهم الريفية . ولربما قيل : كيف لأديب لم ير القرية طيلة حياته ، أن يعبر عن المدينة - التى عاش فيها - تعبيراً قروبياً ؟ . وأجيب بأن (المدينة) ليست هى العاصمة أو المحافظة ، وانما هى درجة حضارية تملن حركة التقدم . لذلك نقول أن العلاقات القطاعية التى خيمت على مجتمعنا أمدأ من الزمن ، خلقت فينا بالضرورة وجداناً زراعياً . ثم أقبلت التطورات الاجتماعية فى بلادنا ، وأقبلت معها الأحاسيس الجديدة التى بلورت عواطفنا ووعينا فى قوالب حضارية جديدة . وتمكن الأديب من التعبير عن القرية - لا المدينة فحسب - تعبيراً متقدماً فى أسلوبه الفكرى والفنى على السواء . ذلك أن الطور الصناعى الوليد فى بلادنا ، تولدت عنه علاقات معقدة فى مجتمعنا ، تبعاً لاختلاف مستوياته الاجتماعية وتشابكها ، وانعكاسها على حياته النفسية . ولهذا السبب بعينه كانت العلاقة الجنسية هى « المحك » المباشر لهذا التطور فى شتى معانيها وقيمتها ودلالاتها . ولقد عثرت القصة العربية فى أدبائنا المعاصرين على محاولات دائبة مثابرة للتعرف على هذه المعانى والقيم والدلالات .

الفصل الأول معنى الجنس عند نجيب محفوظ

إذا كان الجنس ، وسيظل محوراً للآداب والفنون ، فإن الأدباء يختلفون من حيث درجة احتفائهم به . فبينما يتخصص له بعضهم تخصصاً تاماً ، نلاحظ آخرين يولون الحياة بكاملها جل اهتمامهم وعنايتهم ، بما تشتمل عليه من زوايا تتضمن تلقائياً هذه العلاقة أو تلك .

والفنان نجيب محفوظ أحد هؤلاء الذين لم يتخصصوا في موضوع بعينه ، وإنما أولوا الحياة العريضة اهتمامهم الأول . ومن ثم تجيء كافة العلاقات التي يعرض لها ضمن هذا الإطار الشامل لقطاعات مختلفة في وقت واحد . وعندما تتقصى بالدراسة واحداً من الموضوعات التي حفلت بها أعمال هذا الفنان ، ينبغي ألا نسير زمن صدور تلك الأعمال أى الثغرات ، إلا في حدود تتبعنا لتطوره الفني والفلسفي . أما إذا توخينا الدقة في تفهم ظاهرة ما طرحها المؤلف بالتعبير ، فإن ما يعيننا حقاً - وفي الدرجة الأولى - هو الزمن الروائي .

لذلك نضع « القاهرة الجديدة » مع « بداية ونهاية » ، في صف واحد ، لأنهما يعبران عن مرحلة تاريخية مشتركة ، هي فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية . (رغم أن الرواية الأولى صدرت عام ١٩٤٥ والثانية عام ١٩٤٩ ، وبينهما ظهرت للمؤلف ثلاثة أعمال أخرى) . ثم نضع « خان الحليلي » مع « زقاق المدق » في صف جديد ، لأنهما أيضاً يعبران عن مرحلة واحدة خلال سنوات الحرب الثانية . (والأولى صدرت عام ١٩٤٦ والثانية في العام الذي يليه) وتأتي ثلاثية « بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية » حيث تسجل الفترة الطويلة ما بين أواخر الحرب الأولى وأواخر الحرب الثانية (وقد صدرت في عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٧ على التوالي) أما رواية « السراب » - وقد ظهرت عام ١٩٤٨ فإنها ليست محددة بمامل

الزمن ، فلم تدلنا أحداثها على أطوارها التاريخي . ولعل هذه القصة هي العمل الوحيد للكاتب الذي خرج فيه عن خريطته الفنية ، فنلمح تخصصاً كاملاً لموضوع معين في الرواية لا يمت بصلة قرابة الى منهج نجيب محفوظ .

- ١ -

و « السراب » تحكى قصة شاب تربى في أحضان أمه بعيداً عن أبيه . فينشأ خجولاً عازفاً عن الحياة الاجتماعية لدرجة المرض . حتى اذا تزوج فوجيء بمجزه عن القيام بواجب الزوجية ، فتزداد عقده تضيخاً ، وتنمو في باطنه مركبات النقص الى أن تسد في وجهه باباً مظلماً . لكنه لا يلبث أن يفيق من كابوسه الأسود حين تنتشله من الطريق امرأة أرملة يذله قدرتها على ارضائه جنسياً بغير احساس بالمعجز أو شعور بالنقص . وتمزقه هذه الازدواجية الحادة في حياته الجنسية فيتسرب اليه الشك في سلوك زوجته ، ثم يقطعه باليقين عندما تموت على يدي عشيقها الطيب . وما أن يستسلم على فراشه للخواطر السود حتى يشرق عليه نور الأمل مع زيارة المرأة التي وهبت وحدها القدرة على مسح المعجز وتكملة النقص .

ولعل الصعوبة الأولى التي واجهت الكاتب في هذه الرواية ، أنه لجأ الى ضمير المتكلم ، وان كانت الضرورة - فيما أرى - هي التي اضطرته الى ذلك . فيتمكن النموذج ، والفنان معاً ، من رؤية الأحداث في مجرى الاشعور ، ويستطيع أن يصل بينها وبين الوعي شريان حي من تجاربه الذاتية ، خاصة وأن التجربة الفنية في مجال التشريح السيكلوجي بحاجة دائماً للاستعانة بدقائق التكوين الذاتي للشخصية ، فتصبح الأحداث بمثابة الضوء الذي يكشف جوانب هذا التكوين . والدلالة الانسانية في مثل العمل نستخلصها من الظروف الموضوعية الخالقة للنموذج .

فاذا تناولنا « السراب » بالتحليل ، نلمس فى البداية أن الهيكل الروائى كان ثوباً فضفاضاً لفكرة متناهية الصغر . وربما استحقت الفكرة الصغيرة بناء روايات كبيرة ، لو أنها اشتملت على ظاهرة عميقة الدلالة كبيرة الجوهر . فاذا بحثنا فى النهاية عن الهدف الذى قصد اليه كاتب (السراب) لما ترددتا فى القول بأن (التربة الأولى السيئة) هى جرثومة الفضل التى بالنفاذ الى صميم انحرافها حتى نقتنع بما صادف الشاب من شنوذ . بل هددت الشاب طيلة حياته . ولم يعرض الفنان لجوانب هذه « التربة » ان أكثر من تساؤل يشب الى أذهاننا بعد التعرف على هذا الشنوذ .

♦ هل يمكن اعتباره وجهاً معيناً - خافياً - للمجتمع ذلك الحين ؟ ان المؤلف لا يقدم لنا نموذجاً مرتبطاً بمرحلة تاريخية معينة وبالتالي لم يبين التفاصيل الحضارية لهذه المرحلة التى أسهمت فى تكوين النموذج (رغم كثرة التفاصيل فى الرواية) .

♦ كذلك فالمؤلف لا يرسم الشنوذ على أنه القاعدة أو الاستثناء فى حياة المجتمع وانما لكونه « شيئاً غريباً للغاية » استهوى حاسته الفنية ... وكان يمكن ببساطة أن تقبل هذا التعليل ، لو أن الفنان توغل فى تشريح الجذور النفسية والاجتماعية للنموذج .

♦ ما قام به الكاتب هو أنه جعل من البيئة المحيطة بالنموذج (وعاء زجاجياً) يتشكل ما بداخله تشكلاً حاداً حاسماً ، فاعتمد بصورة مطلقة على القشرة الخارجية لظروف البيئة كى تؤدي بطريقة حتمية تلقائية الى هذا اللون من الشنوذ ، ولذا جاءت « التربة السيئة » بما تحتويه من تدليل الأم وافتقاد رعاية الأب ، مضموناً سطحياً ينزوى فى ركن ضئيل من البناء الفنى الفضفاض الذى آثره المؤلف بتفاصيل مرهفة لا تتصل بجوهر المسألة من الداخل .

وقصة « السراب » تتميز عن بقية الأعمال الأدبية التى تناولت موضوع (العجز الجنسى) بجملة أشياء . فقد طالمت قصة قصيرة تكتفى

بصورة دقيقة التلوين لليلة زفاف فوجئت فيها العروس بعجز رجلها .
وتنتهى القصة وأنت ما تزال مستغرقاً فيما التقطه القصاص من دقائق
الأزمة (الحسية) بين الرجل والمرأة ، دون أن تتحسس دلالة ما وراء
ذلك التصوير ، اللهم أن يكون استعراض العلاقة الجنسية الخائبة وما تثيره
فى نفوس المراهقين وأبدانهم من خيالات ساخنة هى كل ما يستهدفه
الكاتب (وسندرس فيما بعد هذا الاتجاه فى أدبنا) . ثم هناك أقصوصة
« أبو سيد » ليوסף ادريس ، وهى على النقيض من قصة الوردانى ،
لأنها تقدم لنا الصورة بظلالها النفسية العميقة الدلالة (١) .

ما يميز قصة نجيب محفوظ هو تقديمه للحدث النموذجى فى صورة
موحية بغير حاجة الى تكرارها - كما يحدث فى الحياة - فلا ينزلق الى
مستوى رخيص يعتمد ذووه الأفاضلة والتكرار بنية الامارة السطحية .
ولا ريب أن الصورة النمطية الممقة للحدث تتطلب مهارة فنية فذة ، بينما
الصورة الهامشية السريعة المكررة لا تستوجب قدرة فنية أو ذكاء خاصاً .
وهكذا تضيف الصورة الأولى الى وجداننا تراء جديداً ، فتظل ماثلة فى
كياننا تحقق هدف الكاتب بصفة دائمة من فيض حيويتها الدافق ، بينما
الصورة الثانية مجرد عابر سبيل .

نجيب ، اذن يلجأ الى « الصورة النمطية » للحدث ، فما ان تستولى
على بطل « السراب » الرغبة فى أن يرى نفسه أمام امرأة جديدة حتى
يشرب الكأس قائلاً للمحذو بصوت مرتفع :

— الى بؤرة الفساد !

وتحركت العربة ، وسرعان ما ارتفعت الى سيرها الوانى ، وجعلت
أنظر الى الطريق فى لذة وبهجة ، حتى وددت أن يطول السير الى غير
نهاية ، وأدركت أنني مقبل على تجربة جديدة لا تقل خطورة عن الأخرى ،

(١) انظر الفصل القادم من (للسفة الحرام عند يوسف ادريس) .

فماورنى بعض القلق ثم غلبتني اللهفة . ووقفت العربية في شارع معرب ،
ولونح الحوذى بسوطه وهو يقول ضاحكاً :

— هنا الفساد الأصلي .

وسألته بعد تردد : أديك فكرة عن الأسعار ؟ فقال مقهقهاً :

— أغلى مرة بريال ! (١) .

يكتفى الفنان بهذه اللقطة بعد أن شحن كل لفظة بدلالاتها الخاصة .
ثم نرى الأحداث الدائرة في المكان من خلال الشخصية ، حيث عاودته
الأزمة في انعكاسها الحاد ، ولم ير بأساً من الهرب في الوقت المناسب :
لقد أحس بالأشمئزاز والقرف من النساء الرايا ، فترك طربوشه وهروا
الى الخارج . ثم يهيم له الكاتب فرصة أخرى محاولاً اكتشاف هذه
(الذات) الغريبة فيلقى في طريقه امرأة تصحبه ذات مساء في عربتها
الخاصة ، الى أن يخلو بهما الطريق في مكان شاهق جميل : « واستدارت
في جلستها حتى مس منكبها المسند ، وثبتت ساقيها اليمنى تحت فخذا
اليسرى ، فصرنا وجهاً لوجه ، وانبرى لي صدرها العاري ينحسر عن عنق
الفتتان ، ووال وجهي نحو صدرها فتوسده في حنان وذحول ، وأسكرتني
رائحة جسم آدمي أنهى من العرق الزكي . وسكنت اليه ما طاب لي
السكون ويدها تميت بشعر رأسي . ثم رفعت اليها وجهي والتهمت شفتيها ،
والتهمت شفتي ، وكأن كلينا يأكل صاحبه ويزدده . وولى الخوف اذ لم
يمد له مسوغاً وامتألت حياة وجنونا وثقة لا حد لها . لا أدري كيف
وانتبت الثقة . كانت المرأة سيدة الموقف فوجدت منها المرشد الذي ضلته
حياتي كلها . اعادت الي الثقة والطمأنينة لأنها اخلتني عن كل مسئولية
وأخذتني بالهودة والرفق . أدركت في تلك اللحظة — أكثر من أى
وقت مضى — أن القاء أية تبعه على خليق بأن يفقدني نفسي ، وأنتى لا أجد
هذه النفس المتهافئة الا بين يدين ثابتين قويتين . ذابت الدنيا في نشوة

(١) السراب — طبعة ١٩٥٨ مكتبة مصر — (ص ١٢١) .

جنونية ساحرة خرجت منها سكران بخمر الظفر والارتياح العميق .
 وشعرت من الأعماق برغبة الى هذه المرأة ليست دون الرغبة في الحياة ، بل
 هي الحياة نفسها والكرامة والرجولة والثقة والسعادة . افتر تفرى عن
 ابتسامة ظفر وسعادة ورمقتها بنظرة امتنان لم تدرك عمقه وهيهات لها .
 انى بين يديها انمرغ فى التراب ، ولكنه تراب طيب حنون يوجد بالثقة
 والسعادة . وأدركت اخطاء الحياة الماضية ، وذكرت زوجى المحبوبة فى
 حزن وقنوط أوشكا أن يقصفا بعمر الساعة الساحرة ولم أتردد عن
 تحميلها تعاسى كلها ، (ص ٣٠٦) .

كانت هذه الفرصة تهيء لأى كاتب آخر - من هواة القشرة
 الخارجية - أن يرسم لوحة رائعة لرجل يعيش حياته الجنسية فى صحراء
 ثم يلتقى فجأة بينوع يتفجر أنوثة صارخة مستسلمة ! كانت الفرصة متاحة
 للذين يتفنون فى تصوير أشعة اللون الأحمر ، وعدد فتائل الستائر المسدلة
 ودرجة التشنج والحرارة فى الجسد الناعم ، ولكن كاتب « السراب »
 كان يعنيه شىء آخر . كان يعنيه أن (يكتشف) نموذجة البشرى ، وأن
 (تشارك) معه فى عملية اكتشاف هذه . لذا لم يجهد نفسه فى قياس
 « ضغط » أنفاس الرجل ، أو « الموجة » التى ارتفعت اليها تأوهات المرأة .
 لم يعرهما من الملابس الداخلية الا بالقدر الذى يفضح له عورات النفس
 والقلب والروح . وهكذا وضعنا أيدينا على « جوهر » المأساة . لهج لسان
 الرجل بكلمة انبثقت من بين ضلوعه فى غفلة عقله الواعى ، وأخذ يردد
 بشكل عفوى : (أعادت لى الثقة والطمأنينة) .. الثقة ؟ .. أجل ، فالثقة
 هى الحلقة المفقودة فى حياته كلها . حياته التى جلست على عجلة قيادتها
 « أم روم » تحبه غاية الحب ، وتحب أكثر أن « تسحب » منه (الثقة)
 فى نفسه ، فى ذاته ، فى كينونته . فلم تكن القضية « أزمة ثقة » بالمعنى
 الأخلاقى ، وانما بالمعنى الوجودى . الحاد : أزمة كينونة مقيدة وذات
 مغلوطة . أما المأساة ، فهى أن صاحب الأزمة لم يكن واعياً بها ، كانت آلاف
 الستائر القائمة مسدلة على وعيه ، فظلت مأساته فى زاوية خلفية من عقله .

كان لا بد أن يسير في خطى منتظمة الى القبر .. قبر الحياة الساكنة .. الى أن تخبط رأسه مطرقة حادة . قال للحظة البقرية العظيمة حقاً ، هي التي أمسكتنا فيها مع نجيب محفوظ هذه المطرقة ، فحططنا شعاراً حديدياً بين هذا الانسان وواعيته الخفية . حينئذ أصبح (الظفر) الذي أحس به ذا دلالة جديدة تختلف عن الدلالة الحسية التي يمكن استشعارها لأول وهلة . (الظفر) عنده لم يكن بالمرأة . وانما بوجوده ؟ بالحياة . وهنا صرخت أعماقه : « امتلأت حياة وجنوناً وثقة » . والثقة لا تسحب على رجولته بمعناها الجنسي . وانما تتضمن احساسه بولادته الجديدة . ولما تجسدت عظمة الفنان في أنه حين اضطر الى الفوس في أعماق نماذجه ، لم تمنح له الفرصة للتأمل الخارجى بل كان يعطينا ما يمكن تسميته بـ « اللقطة الدسمة » التي تستخدم السطح لمجرد الوصول الى الأعماق .

- ٢ -

لا تمت « السراب » كما قلت الى نهج نجيب محفوظ الذى ساد أعماله كلها . فنحن لم نستخلص مثلاً نظرة المؤلف للجس من هذه الرواية ، ولم نهتد الى نظرة المصر الى هذا الموضوع ، لأن أحداثها دارت خارج الزمان . أما مؤلفاته الأخرى (التي ظهرت بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥٧) فان منهاجها فى التفكير يتحدد فى رأى كما يلى :

♦ نجيب محفوظ أحد أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة التى بزغت - تبعاً لتطور الرأسمال الوطنى فى مصر - قيل الثورة الوطنية عام ١٩١٩ . لذلك استوطنت هذه الطبقة بين كل تلافيف ذهنه ، وتسرب كيانها المادى والمنوى الى وجدانه ، فظلت قضاياها اطاراً اجتماعياً ثابتاً لجميع مؤلفاته .

♦ لكنه حين يمر عن هذه الطبقة فلائنه يريد أن يكون صادقاً قبل كل شئ ، وليس لأنه يعتبر « كاتب البرجوازية الصغيرة » كما يظن

البعض (١) . ان الموضوعية التي يأخذ بها نجيب لا تطلب اليه أن يتلمس أدبه بين العمال أو الطبقة الأرستقراطية - الا في حدود ارتباطه الاجتماعي بهما - لأن المسافة بينه وبين هذه أو تلك ، تبعد به بنفس المقدار عن الموضوعية . لذلك يكون أكثر اخلاصاً وصدقاً اذا عبر عن البيئة التاريخية التي عاشها بالفعل .

♦ هناك فرق بين اثنين يصوران طبقة واحدة : أولهما يراها بمنظار عاطفي جامد - كمن يرى «ثلاثة مثلاً» - فلا نجد منه الا « محامياً » بارعاً . أما الآخر فيصير المجتمع كله بمنظار آخر يستعين بالحقائق العلمية ، فلا يعنيه من طبقته الا أن يستبصر دورها التاريخي ، ويمضي قدماً مع قوانين العلم ، وهذا الفريق أكثر تعمقاً ووعياً ، ويصل دائماً الى نتائج صحيحة وإيجابية . ونجيب محفوظ هو الفنان الوحيد من بين أبناء جيله الذي يطور نفسه - بجهد واضح وإخلاص شديد - نحو هذه الغاية .

وأستبجح لنفسي ، بعد ذلك ، أن أحدد منهجه في التعبير على هذا النحو :

♦ لا يسترعى اهتمامه موضوع بعينه يلح عليه بصفة غالبية . وإنما هو يتخير قطاعاً اسمايياً يتجاذب ما فيه من خيوط معقدة متشابكة ، يحاول أن يستشرف لكيانها المعقد المتشابك معنى أو دلالة .

♦ يضطره ذلك لأن يمسك بكثير من التفاصيل الدقيقة ، وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة ما يصل به الى مفهوم عام للمجتمع أو الانسان . وهكذا يخطئ الكثيرون ممن يدرجونه « على الحافة » بين الاتجاهين الطبيعي والواقعي (٢) . فما يأخذه من (الوراثة) لا يدع منها عاملاً حاسماً في التطور ، وما يجنح اليه من التفاصيل والدقائق الصغيرة

(١) راجع مكتبته الدكتور عبد العظيم النيس في كتاب (في الثقافة المصرية) - منشورات دار الفكر الجديد - بيروت (١٩٥٨) الطبعة الاولى .
(٢) راجع دراسة الاستاذ نجيب سرور في مجلة « الثقافة الوطنية » البيروتية في العدد ١٢ سنة ١٩٥٩ والاعداد التالية .

لا يستهدف به (الواقع طبق الأصل) وإنما يضمنى عليه دلالات خاصة في حاجة الى التأمل والتأمل .

• اشتهرت بعض قصصه ، بأنها تؤرخ لمراحل مختلفة من حياتنا الاجتماعية . والحق أن كل عمل فنى يعتبر مؤرخاً لمصر صاحبه . غير أن الملاحظة العميقة في أدب نجيب تدل على أنه لا يقصد مقدماً أن يؤرخ لمرحلة ما بقدر ما يريد أن يؤكد على (فكرة) بين جوانحه لا تنفصل عن (تجربة) ذاتية ، تجد لها متفصلاً اذا تجسدت في قطاع انساني عبر مرحلة زمنية خاصة .

بذلك يأتي حديثنا عن « معنى الجنس » عند نجيب محفوظ داخل هذه الحدود ، أى أننا لا نتظر أن يكون هذا المعنى منعزلاً منفرداً عن بقية المعاني والدلالات التي يتضمنها أحد أعماله . وغايتنا أن نتعرف على مدى نجاح منهجه في التفكير والتعبير اذا سلط أضواءه فوق هذا المعنى . والنقاط التي أوجزناها فيما سبق ، تتذرع بها في اسهاب عند التطبيق .

قلنا ان « القاهرة الجديدة » و « بداية ونهاية » صدرتا في فترتين متباعدتين ، رغم أنهما تدرسان بالتعبير الفنى ، مرحلة مشتركة قبيل الحرب العالمية الثانية . فالقاهرة الجديدة ذلك الحين استقبلت من شباب الجامعة المصرية ثلاثة ، يلخصون في تكوينهم النفسى الاجتماعى هذه المرحلة التي دخلت فيها الفتاة المصرية الجامعة حديثاً ، وفيها التمتعت مقدمات الحرب في سماء العالم ، وانعكست على شعبنا بصورة مؤلمة ، فعانى بعضه مرارة العبودية وذل العدة ، وقاسى آخرون تورم جيوبهم بشكل مذهل .. ثم كانت المحاولات المخلصة من أبناء الجيل الناشئ للوصول الى حل ، ظنه فريق كائناً في الانحدار الخلقى المخيف الذى هبطت اليه الضمائر والذمم ، فالتمس الأمان بالعودة الى أحضان الدين . هكذا كان مأمون رضوان (أختاً مسلماً) . يخطب احدى قريباته وهو بعد تلميذ ، فيحيا معها لحظات رومانسية عارمة ، حتى تخطو قدماه خارج أعتاب الجامعة فيسرع مشوقاً الى الأحضان الملتهبة . عسى أن « يصون » أخلاقياته من الانحطاط . أما (على طه)

فيترف بأن هناك انهياراً في الأخلاق ، غير أنه يتساءل عن الأسباب الكامنة خلف هذا الانهيار ، فيصل الى فلسفة ترضيه بقولها ان النظام الاجتماعي والاقتصادي السيء هو الجذر الأصيل للأخلاق الفاسدة . لذلك يتعرف على الفتاة (احسان شحاته) مستمداً من فلسفته أسلوباً جديداً في معاملة الفتيات رغم معاناته الصامتة لثورة جسده وصراعه المرير لظروف مجتمعه . والثالث هو (محبوب عبد الدايم) لم تسعه أذرع الدين بملاذ يستريح اليه ، ولم تخف الى نجدته فلسفة واقية للحياة تنقذه من وهاد الحيرة . فلم ير بأساً من أن يواجه الدنيا بحكمة « عملية » تبلورت في كلمة « لطف » يقولها للدين والفلسفة والمجتمع ، ولنفسه بعد أن يقضي حاجته الملحة مع فتاته « جامعة أعقاب السجاير » . هذه النماذج الثلاثة - ولا أقول الشبان الثلاثة - تلخيص عميق للتيارات الفكرية والاجتماعية الصاعدة لمصر آنذاك (١) .

.. وتأتي « الأرضية » في القاهرة الجديدة ، وهي تتكون من عناصر كثيرة . فيها بنت احسان : أمها من عوالم شارع محمد علي ، وأبوها يساوم الشبان على عرضها (نرفض هنا فكرة الورثة التي يلصقونها بنجيب دون وعي ، فالفتاة رغم هذا المنبت كانت مصرة على صدق عواطفها نحو على طه ، وخاضت معركة نفسية مدمرة قبل أن تنحني للعاصفة . فالمؤلف يدين بعنف الظروف الشاقة الرهيبة التي هزمتها) . وينجح الأب في تقديمها لأحد بكوات ذلك العهد . و (قاسم بك فهمي) من المعالم الهامة والبارزة في أرضية القاهرة الجديدة . فالمثل الذي يسحق في نظريه فراش زوجته لا يرتبط بمأساة الوجود الانساني أو عبث الحياة . فالرجل - والحمد لله - لم يصل الى هذه الدرجة من الحساسية واليقظة . انه المثل الساذج الناجم من الوقت الفراغ الذي يقتل « كبار الموظفين » فيصبح

(١) سنلاحظ فيما بعد اهتماما ملحاً من نجيب محفوظ في استخدامه لهذه النماذج النمطية الرمزية كلما أراد أن يعرض لحياة الفكرية والاجتماعية . لنطو مسدورها على هذه الظاهرة لانها ليست امراً طائفاً ، انه أسلوبه في التعبير .

(الجنس) - فى أشكاله العديدة وأنواعه المختلفة - مادة مسلية كالنرد والدمينو وألعاب الورق . والمرأة هنا لا تنفصل عن الكأس لأنها تسهم فى ذبح الوقت بسرقة الوعي (١) ، ثم نلتقى بـ (سالم الاخشيدي) الشاب الذى كان يقود المظاهرات الوطنية الى أن ناداه الوزير ذات يوم ، فخرج من مكتبه انساناً جديداً يؤمن بأن الطالب لا شأن له بالعمل السياسى حتى يتخرج . فاذا تخرج جهر بذيلته ، فيعمل سكرتيراً لقاسم فهمى فى العلن ، وقواداً فى السر .

وتبدأ الأحداث بأن يفتقد على طه حييته ، بعد أن سرت فى دماها كلمات الأب (انك مسئولة عنا جميعاً .. وخصوصاً اخوتك السبعة) (٢) فلا تلبث أن تلبى دعوة العربة التى تتباطأ فى السير الى جانبها ، وما أن تنفذ الى الداخل بجوار قاسم فهمى حتى يفلق الباب بينها وبين أحلامها ، وتسرع العربة فى المسير .. وليتها « بعثت الشهبان الدفء فى العقل ، والعقل اذا أحس دفئاً تهيات له قوة سحرية يحول بها عالم المحسوس الى عالم أطياف روحية ، خال من الخوف والهم والأحزان . وتساعد همس محبوب أشهى من نفثات الأمانى . وتقرت على معصمها أصابع مسحورة تدغدغ حواسها ، وتحمل دمهائى رسائل الاستفزاز ، وتنفذ أنفاس حارة مترددة كشكاك الابر من جيب فستانها الى ثغرة صدرها وما بين ثدييها . وجعلت تدافع بساعدين مخنولتين حتى يشئت ، فضمت بهما » (ص ١١٨) ان سطوة الحمر لم تحل بين وعيها وبين ساعديها اللذين تمددت فيهما قديماً هذه الأدعية : « رباه . هل تستطيع أن تمتص بالصبر بارادتها حيال تلك الدوافع الفاجرة ؟ ألا يمكن أن يتواصوا - تغنى أبويها واخوتها - بالصبر ، حتى تتم تعلمها بمعهد التربية وتجد مهنة شريفة ترتزق منها ؟

(١) سيبتحج فى مكان آخر من الدراسة الفرق بين الدين (يقتلون) لراغهم بالمرأة والخمر ، وبين الدين (بفرعون) حياتهم الشقية القصبة فى الجنس والكأس : المظهر مشترك والارماتان مختلفتان .

(٢) القاهرة الجديدة - طبعة مكتبة مصر - (ص ٢١) .

(ص ٢١) . لا شك أن ساعديها المخذولتين كانا يصرخان بهذه الهمسات ، وكان صراخها يتحول الى هذه التشنجات اليأسية . غير أنها يجب أن تطمئن ، فبعد أن نطقت عيناها بالفزع والارتباك والحياة ، قال لها البك في لهجة مطمئنة : (لا تحسبي أنني غدوت بك . ان مستقبلك أمانة بين يدي . والله على ما أقول شهيد (ص ١١٨) . أجل ، عليك يا احسان أن تغمسى رأسك في طمأنينة قاسم بك فهمي ، لأنه يملك من هذا الزاد الشيء الكثير . ان طمأنينته البالغة قوية البنيان ، فلا تفزعي . انها تستمد قوتها وحياتها وبقاها من .. من تقيضها يا احسان . أفهمت ؟ ان طمأنينة البك تستند الى الحيرة الضاربة والقلق الرهيب الذي يتلظى بنيرانه بقية القطيع .. ان راحته وهدوءه واستقراره كلها من الأشواك المفروسة في لحم القطيع .. ان القفاز الذي يحمي به أصابعه من النسيم ، صنع من جلود القطيع .

أجل ، هذا القطيع الذي ينتمى اليه محبوب عبد الدايم . ومحبوب أحد أبناء هذه الطبقة المأساوية في تاريخ كل مجتمع . طبقة تعاني ويلات تكوينها الاقتصادي المزق وكيانها الاجتماعي الأكثر تمزقاً . فأقل هفوة مفاجأة - ربما لا تكون مأساة في ذاتها كشيء مجرد - ولكنها تتخذ لونها التراجيدي الحاد لكونها أصابت أسرة عبد الدايم مثلاً . فحين يمرض هذا الرجل ، أو البطل ، أو الاله ، فان كلمات الطبيب - أيما كانت - تصبح زلزلاً غيباً لا يرحم . أما اذا فصل عبد الدايم من الوظيفة ، بالموت أو الشيخوخة ، فانه يذهب الى القبر مخلفاً وراءه تركة من الأشلاء المبعثرة : هذه زوجته ، وتلك ابنته ، وهذا هو الأستاذ محبوب خريج الجامعة ، فشهادتها ليست اليسانس أو للبكالوريوس ، انها (شهادة الميلاد) تثبت أن هذه الفئات السفلى من الطبقة المتوسطة ما تزال على قيد الحياة . لذا لم يكن غريباً أن يعي محبوب جيداً أن والده - بعد حادثة الشلل التي أصابته - لن يرسل اليه مليمياً واحداً . وعليه أن يرحل على الفور من بيت الطلبة الى غرفة متواضعة . وأن يوثق علاقته ببائع الفول المدس لأنها ستطول ، وأن يستغنى مؤقتاً عن قضاء حاجته الملحة مع جامعة أعقاب الـ مجائر مؤملاً

أن تموضه في ذلك ابنة أحد اقاربه الأغنياء ، ربما كان مبعث هذا ما طبع عليه من جسارة وجرأة ، وفضلاً عن ذلك كان يشارك العامة اعتقادهم في التفوق الجنسي على الأغنياء ، (ص ٦١) . وما كان فهمه القاصر لمدلول العلاقة الجنسية نابعاً من تعليمه الجامعي - بالطبع - وإنما كان تعبيراً عن احساسه العميق بالنقص الاجتماعي ، الاحساس الخام الزائل دون الاحساس الذكي . (وهذا كما أشرنا من قبل هو جوهر مأساة هذا النموذج والقطاع المريض الذي يمثله . فهو مأزوم وغير مدرك لحقيقة الأزمة في آن واحد) (١) . ما يدركه محبوب ويعيشه وينفعل به هو المظهر الخارجي للأزمة : لا طعام ، لا ثياب ، لا أثني .

وأمثال قاسم فهمي وسالم الأخشيدي ، يملكان دائماً قاموساً يحتوي عناوين هذه الفئة الضائعة الغافلة عن ضياعها ، السعيدة في بلاهة اذا داعبت رائحة الشواء أو جسد امرأة . فكان من اليسير أن يصانح الاخشيدي « بلدياته » محبوب بحرارة عجيبة لأول مرة ، فلقد ألهمته حاسته - بعد أن ألهمته حرفة القوادين ذكاءً جديداً - أن البك ليس كاذباً حين يعطى احسان (وعد شرف) بأن يضمن لها المستقبل ويضعه أمانة بين يديه ، ويستشهد الله على ذلك . نعم ، فهذا هو المنقذ (سينقذ نفسه أولاً) .. ها هو محبوب : الأمعاء المتحمة والعقل الخاوي والفحولة التمتعة . ها هو « اللجنة التنفيذية » لوعود أمثال قاسم بك الخاصة بالشرف . فمرحباً يا صديقي ، بل يا زميلي ... ان احسان التي طالما تحرقت ظمأ الى عينيها ستصبح زوجتك في غنضة عين ، هذا لو أردت . لو أردت أن (يتكرم) قاسم بك فهمي بزيارتك مساء السبت من كل أسبوع . صحيح ، أنه سيرك من الند سكرتيراً له ، وبعد الند مديراً لمكتبه « بعد أن يصبح وزيراً » ، ولكنه يود أن يزورك في غير أوقات العمل

(١) تتطور هذه الشخصية - في موازاة التطور الاجتماعي - في أحد أعمال نجيب محفوظ التي سبقت الحديث عنها في حينه ، فتتفلس من نفسها فيار اللامبالاة والدول ، وان كان وعيها الجديد ينشئ من مأساة اعمق وأكثر حدة .

.. أى حين تخرج من البيت فى السادسة مساء ، ويذهب هو الى لقاء ودى
للفاية مع المصون حرمك .

لم ينطق الأخشىدى بإحدى هذه الكلمات ، ولكن شخصيته التى
أجاد الفنان تمثيلها قامت بعملية ترجمة صادقة لمشاعره وأحاسيسه وحركات
احتفائه العنيف بالأستاذ محجوب . ماذا بقى اذن ؟ بقى أن يشاءل محجوب
فى صمت « ترى ماذا تخبىء له حياته الجديدة ؟ أسعادة أم شقاء ؟ انه
لا يطمح أن تنظر اليه كزوج بالمعنى المفهوم لأنه هو نفسه لا يستطيع أن
ينظر إليها هذه النظرة ، وحتم أن تراه - فى قرارة نفسها - قواداً ، كما
يراه - فى قرارة نفسه - عاهرة » (ص ١٣٤) .

إذا عدنا بسرعة الى بداية الحديث ، لنرى كيف عالج الشبان الثلاثة
مشكلة وجودهم الانسانى ، سنشر فى (نهاية) كل منهم ما يراه حلاً
لل قضية . فأمون رضوان تمدد فى « تابوت العهد » أو فى رحاب الدين ،
فكفلت له تعاليم السماء « حماية » من الخطيئة بواسطة الزواج . فالجنس
كقيمة بشرية يظل « حراماً » ورجساً من عمل الشيطان حتى يحسوله
شيخ معمم - بقدرة قادر وورقة بيضاء وبضعة تعاويد - شيئاً « حلالاً » .
وهكذا يقف الدين ضد طبيعة الانسان ، ويعجنى على دعائه مذلة الحياة
الجامدة الصماء . وتتضاءل المرأة فى ظلاله من كيانها الانسانى الرائع الى
« قطعة موبيليا » . وعلى الطرف الآخر من جانبى التناقض يواجهنا على
طه بمحاولاته الدائبة المثابرة لايجاد حلول علمية لما يقاسيه . انه يؤمن
بالظروف الصعبة المحيطة به ، للتفسير لا للتبرير ، لكى يرتفع بالقيم
الانسانية الى مقام الحقائق العلمية ، ولكى يسهم فى تغيير الواقع السيئ الى
شيء نبيل وطيب . لذلك حين يفقد احسان لا يلقى بنفسه فوق دير
للرهبان ، أو من فوق كوبرى قصر النيل .. انه يستقيل من الوظيفة
الحكومية ، لياشر عملاً راعماً حراً فى الصحافة .

وكل من رضوان وعلى طه لا يكونان الكثرة الغالبة فى مجتمعنا .

فالأول يمثل الماضي الذاهب ، وإن كان موعلاً في التطرف ، والثاني يومىء الى المستقبل رغم ضعف بنيته . أما محجوب فيمثل السواد الغالب على حياتنا في ذلك الوقت . انه يرى العلاقة الاجتماعية - فى مختلف صورها - سلعة تباع وتشترى . وربما كانت لديه المرأة أرخص السلع .

ولا شك أن روعة الفنان تركزت فى دالتين : أولاها هذا التوازى المحكم بين التدهور الخلقى والفساد السياسى والقحط الاقتصادى . فقد أبرز الحيط القوى الذى يصلهم جميعاً . والدلالة الثانية هى الموضوعية التى تسلط الأضواء على الشخص والاحداث بنسب متساوية - حسب الضرورة الفنية - ومع ذلك تشر على موقف الفنان من الأثر العام للعمل الفنى .

على أننى لم أنشر تماماً لما احتواه القالب الروائى من مصادفات لا تبررها الضرورة الفنية (الضرورة التى فى مستوى الحتمية كى يصبح العمل الأدبى بناء متكاملًا) فلم أجد معنى على الاطلاق لهذه المفاجأة التى جعلت من احسان بالذات زوجة - صورية - لمحجوب . فلو أن الاحداث استمرت كما هى بحيث يفرى قاسم بك الفتاة ويفتصبها وتنتهى قصة احسان عند هذا الحد ، ثم يتورط مع فتاة أخرى (كرجل يمارس هذه الهواية بصفة مستمرة) تكون من نصيب محجوب هذه المرة - لو سارت الاحداث هكذا ، لكأنت أقرب الى الدلالة التى أرادها المؤلف وأبعد من السؤال العادى : لماذا المفاجأة ؟. ولكن يبدو أن الأمر لم يكن سهواً عرضياً ، وانما كان أسلوباً فى التعبير ، فقد صغقتى المفاجأة الثانية بعد أن ساءت العلاقة بين الاخشيدي ومحجوب ، ودبر هذا الموقف «الميلودرامى» : أقبل الوالد المريض فى السادسة من مساء أحد أيام السبت ، ثم حضرت زوجة البك بعد مجيئه بدقائق ، توهجت نيران الفضيحة أمام الجميع ! اننى مقتنع تماماً بأن هذا الأسلوب البوليسى يوجد فى الحياة الواقعية ، أما الفن فله شأن آخر يحتم أن تكون للصورة رمزيتها الخاصة جداً . ان دلالة هذا

الموقف لا تعنى سوى الاخشيدي - مدير الفضيحة - وزوجة البك المغفلة،
والأب الممزق .. ولكنها لا تدل على أية عناية خاصة بالموقف الانساني أو
الجانبي الفني الذى قصدت اليه . فوجيء . فقاً ، وأشفق مع المشفقين
وشمت مع الشامتين وسخر مع الساخرين . لم يحسن بالقيمة الفنية
أو الانسانية التى يضيفها هذا المشهد الميكانيسى . ولعل هذه المبالغة مثل
ردود الفعل القوية ، فما أن تمس النار طرف أصبعك حتى تتراجع يدك
نصف متر الى الوراء ، رغم أن المسافة التى تنقذ أصبعك من الاحتراق
لا تتجاوز المليمتر . تميزت ردود الأفعال لذلك ، بالمبالغة والتضخم .
ولا شك أن أستاذاً كريمة كانت تنطى الفضائح فى الماضى ، فأصبحت
الفضيحة هى القاعدة وغيرها الاستثناء . وكان رد الفعل عند نجيب محفوظ
أن صنع لنا نظارات مكبرة من شأنها المبالغة والتضخم ، ولكنها تفيق عيوننا
وتوقظ بصيرتنا .

ومع هذا فنحن نتوقف كثيراً عند المعانى المتضاربة فى (القاهرة
الجديدة) فمعنى الجنس عند قاسم فهمى يختلف عما هو عند الاخشيدي
والمحجوب ، ولا يلتقى مع مفاهيم رضوان أو على طه . أما احسان « فلم
يبق لها الا تلك الفريزة الحيوانية التى أطلقها والداه من عقالها منذ البدء »
كما قالت لنفسها (ص ١٣٧) فأين يقف المؤلف من هذه المتناقضات !
ربما يكون الجواب أكثر وضوحاً لو ألقينا نظرة على الرواية الثانية
(بداية ونهاية) .

والبداية هنا هى « نهاية » الأب ، الهفوة المفاجئة التى ربما لا تكون
مأساة فى حد ذاتها كشيء مجرد ، ولكنها تتخذ لونها التراجيدي الحاد ،
لكونها أصابت أسرة (كامل على) أحد أبناء هذه الطبقة المأساوية فى تاريخ
كل مجتمع . فهو يذهب الى القبر مخلفاً وراءه تركة من الأشلاء المبعثرة .
هى الأم والأبناء الثلاثة والبنت الوحيدة . ولا يحول بينهم وبين اللحاق به

الا قطع الأمث التي أخذت تذوب في أمعائهم شيئاً فشيئاً . وكان من الطبيعي أن يضحي (حسين) بالتعليم العالي ويعمل بشهادة البكالوريا - أو شهادة الميلاد الجديدة لهذه الأسرة - فيواصل أخوه (حسين) بالكلية الحربية ، بينما يخرج الشقيق الثالث (حسن) الى الطريق بعد ما لفظته المدارس طفلاً وتوفر الأخت (نفيسة) على ما كينة الحياطة ليل نهار . وتعكس مأساة الأسرة على هذه الفتاة التي نكبت بوجه دميم وجسد يفل . فلم يكن أمامها طريق أفضل ، من أن تدفن دمايتها في صدر كل رجل يستطيع أن يدفع غائلة الفراغ عن أمعائها وبطن اخوتها ، ولا تعنيه الدعامة في غمرة ذهوله الحسى بين ثنايا جسدها . هكذا رآها أول رجل (سليمان) ابن البقال المجاور للبيت « لم تكن عينه العاشقة من العمى تراها جميلة ولكنه كان من أبيه المستبد في ضيق وحرمان فرحب بهذه الفرصة التي تتيج له الممكن من الحب .. فتى في مثل حالها من اليأس والدعامة والعجز ، ووجد فيها - مهما تكن - أثى تتسب للجنس المحبوب والعزيز المال » (١) . هذا هو الحب كما يفهمه ، وسيلة مجدية للتنفيس عن رغباته ، وفي حدود هذا الفهم يتكون سلوكه الخاص في ممارسة هذه الوسيلة :

« فأطبق شفتيه على شفتيها .. ثم عطف وجهه فجعل خده على فيها وهمس في أذنها : هذا أفضل ، لقد تكلمنا كثيراً ... وأعيد عليك أنك زوجي .. لعله يظن أنها جزءة متعجلة .. فتلدعه في وهمه .. ولعل الانتظار أوفق لحال أسرته التي لا ترحب بزواجها الآن ، ولا تستطيع أن تعد العدة له .. ليس في الانتظار ضرر ولكنها لن تعلن عما في ضميرها ، وعاد سليمان يقول : مسألة وقت .. ولكن ما أحوجنا في فترة الانتظار الى الترفيه »

(ص ٨٢) . هذا سليمان بين النظرية والتطبيق . انه (يرى) البت فرصة ينبنى اقتناصها ، وعندما (ينفذ) أوامر جسده باخراجها من دنيا العذارى ، يحس بالأمر ترفيهاً متعاً ارتخت له الأعصاب المشدودة لا أكثر . أما نفيسة ، فليست دمايتها هي « العامل الحاسم » في سقوطها ، رغم أنها « أحبته

(١) بداية ونهاية - طبعة الكتاب الذهبي - (ص ٦٨ ، ٦٩) .

بأعصابها ولحمها ودمها ، ووجدت فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة
تتشلها من الأعماق . كان أول رجل بعث فيها الثقة ، وطمأنها الى أنها
امرأة كبقية النساء ، (ص ٧٧) . فالسقطه الاولى فى حياتها كانت احتجاجاً
لا واعياً على دمايتها ، أرادت أن تؤكد ذاتها وتحقق وجودها ، قبل أن
تعى هذه الذات ، وذاك الوجود . لم يكن بوسعها - ازاء هروب أول رجل
من حياتها - « أن تنفر من انسان أياً كان أبدى نحوها ميلاً (ص ٥٨) -
فتطورت بها الحال من « تحقيق الذات » الى مرحلة خطيرة ، الى « تلك
الساعات التى تذهل فيها عما يدفعها الى تسليية نفسها من دواعى اليأس
والفقر ... هنالك تسمى كل شيء الا الرغبة المحرومة الجائعة فتمثل بنفسها
أفطع تمثيل » (ص ١٥٢) ولعلنى لم أصادف أبشع - وأروع - من هذا
التصوير لامرأة تجددت خلايا ذهنها وقلبها ونفسها فى بقعة دموية ذاهلة
تدعى الجنس . لقد وصلت نفيسة الى قمة تعاستها ، فمن حيث أرادت
تحقيق ذاتها ، تلاشت هذه الذات وفنيت وفقدت احساسها بالوجود والحياة ،
حتى الشعور باللذة مات معها ، وتحولت بقسوة الى قطعة من لحم الأمييا ،
لأنها بعيدة الشبه عن ذكر النحل الذى يستشهد فور أدائه الوظيفة
الجنسية ، انه أفضل منها لأنه يحيا سعادته الى أقصى حد ممكن ، ثم
يستشهد رغم أنفه ؛ أما هى ، فقد أصبحت « رغبته المحرومة الجائعة »
عجلة قيادة تسرع بلا سائق ، واضحت - يا لفظاعة التعبير وأصدقه -
(تمثل بنفسها أفطع تمثيل) وجسدها يتلوى بتلقائية الثعبان ، ويحترق
بنيران يستشعر فى لظاها برداً وسلاماً . ان الكاتب لا يصنع من الفقر باباً
عمومياً تدخل منه كل مومس بلا تذكرة .. فهى « تستطيع اذا شاعت أن
تتنحل لسلوكها الأعذار وأن تقول لنفسها انى انما ارتقتيت تلك الحياة
للحصول على النقود ، التى أقامت بها أود اسرتها فى أكلح ساعات حياتها ،
وهذا حق ولكنه ليس الحق كله .. فهنالك أيضاً الرغبة المعذبة واليأس
القاتل ، وكم ودت فى ساعات يأس لو تموت هذه الرغبة ، ولو تموت هى
بموتها ، ولكنها كانت تزداد رغبة واحداً وبأساً ثم تمرداً واستسلاماً »

(ص ٢١٧) . لا شك أن الحالة الاقتصادية السيئة هي الأرض المزروعة بالمساير ، والتي تقف عليها نفيسة .. على أن التغير الكيفي الذي قللها رأساً على عقب ، أدى في الوقت نفسه الى بلورة المأساة في قمة تراجيدية حادة عنيفة .

الفنان لم ينس القاعدة الفسيحة التي شيد عليها الفقر هذا البناء المساوي الشامخ .. فلقد أوماً بالتركيب الكيميائي لعناصر هذه الأرض ، حيث ردد حسين في تأملاته « يا للمجب .. ان مصر تأكل بنيتها بلا رحمة . ومع هذا يقال عنا انا شعب راض . هذا لمرى منتهى البؤس ، ان تكون بائساً وراضياً . هو الموت نفسه . لولا الفقر لوصلت تعلمى ، هل في ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا ورائية . لست حاقداً ولكنى حزين . حزين على نفسى وعلى الملايين ، لست فرداً ولكنى أمة مظلومة ، وهذا ما يولد في روح المقاومة ويزينى بنوع من السعادة لا أدري كيف أسميه . كلا لست حاقداً ولا يائساً أبضاً ، واذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي ، فلن تفلت من حسنين وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب » (ص ١٥٥) . ولا يكتفى بهذه الأضواء العامة .. بل يركز الأشعة في بؤرة ضيقة للغاية : « لم يكن للأسرة عشاء عادة ، وكانوا يتحامون أن يجهروا بالجوع أن يضاعفوا من تماسة أمهم وسخطها » فإذا سئل حسين ذات مرة « هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ؟ » أجاب مبتسماً : « أصل شعبنا اعتاد الجوع » (ص ١٧٥) . وفي مكان آخر يقول « كان حسن ضحية للمرحوم والدنا ، وكان والدنا ضحية لضيق ذات اليد » (ص ٢٣٤) . وفي أكثر من موضوع بين المؤلف أن الحالة الاقتصادية للأسرة تمنع زواج نفيسة تلقائياً ، وتمنعها من الزواج بسليمان على وجه خاص .. وما تزال رواسب الماضي الآفل تتجسد في أحد أفرادها - وهو حسنين - فيترفع عن أن تكون أخته زوجاً لابن بقال . (دعك الآن من كونها تحترف الدعارة) .

أعود الى ما قلته منذ قليل من أن دمامة الفتاة لم تكن العامل الحاسم فى انهيارها . وأن هذا الانهيار لم يحدث مفاجأة ، وانما كان تنويجا لعدة تطورات ، بدأت بالسقطة الأولى حيث كانت تحقيقا لاشعوريا لوجودها وتأكيذا لذاتها ، وكانت المرحلة الثانية أن تحولت نفيسة الى قطعة من لخب تحترق ولا تحس بالاحتراق ، ثم انتهت الى أن « تستسلم لمابر سبيل مدفوعة بالطمع وحده ، وبلا أدنى رغبة » (ص ١٩٢) . ولكن دون أن تخمد لهذا رغبة جسدها الذى يسميها الهوان فكرهته كما تكره الفقر » (ص ١٩٣) « وقالت لنفسها أنها ترضى (الهوان) فى سبيل النقود التى تحس حاجة أسرتها اليها . ولم تكن فى هذا كاذبة فانه حق لا شك فيه ، ولكنها صارحت نفسها بحقيقة وتجاهلت الأخرى » (ص ١٢٩) . أى أنها فريسة الازدواجية الطاخنة بين حقيقتين ينبعان كلاهما من الجسد . فلقد تمزقت نفيسة بين حجرى الرضى ، وهوت به الانفصالية الضاربة لأن « تمض على شفتيها وهى لا تدري كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم السارين فى روحها وجسدها .. ما هى بخية الحب ، هى خيبة الحياة كلها » . (٩٩) .

لتطالع احسان اذن ، بنت (القاهرة الجديدة) صورتها فى بداية نفيسة ونهايتها . وهنا ينبغى أن ننسى على الفور أن أم احسان « احدى عوالم شارع محمد على » ، وأن أم نفيسة سيدة فاضلة ، فنحجب محفوظ لا يستخدم البيئة هنا كوعاء زجاجى يتشكل ما بداخله تشكلا حاسما جامدا ، وانما يستفها كمحصلة تاريخية لشعيرات نفسية واجتماعية دقيقة تنفذ من الجدار السميك والرقيق على السواء . وليس انتحار نفيسة من كوبرى الزمالك بأقل قسوة من انتحار احسان من كوبرى محبوب والبك والاختيذى . الفرق اليم بينهما هو الفترة الزمنية التى قضاها الفنان بين الروايتين ، فقد بلغت حاسته الفنية فى (بداية ونهاية) درجة عالية من

النضج والتميق (١) . أخذت الخطوط الرفيعة تحل مكان الخطوط العريضة ، فتضع الملامح الخاصة للشخصية (وتثبت أنها ليست كليشياً عاماً وإن تمكنت من تلخيص الملائين) ، فتصنع نفيسة الامتداد الطبيعي - الأكثر تطوراً من التاحتين النفسية والفنية - لاحسان التي كاشفت نفسها في نهاية (القاهرة الجديدة) انه لم يبق لها الا تلك « الفريزة الحيوانية » .. لم يبق لها الا الصورة الجديدة المسماة « نفيسة » .. غير أن احسان كانت خطأ عريضة تحتم على الأحداث أن تكون « مجرد ظروف عامة » . أما نفيسة فكانت « تفاصيل احسان » ودقائقها الصغيرة ، فجاءت الأحداث - بالضرورة - بعيدة عن التسميم ، وان ظلت « خصوصيتها » مثلة واعية للظروف الموضوعية .

ثم ... ألم يمت محجوب في (بداية ونهاية) باسم جديد هو حسن ؟ ولنس - مرة ثانية - أن محجوب شاب جامعي ، وأن حسن طرد من المدرسة وهو بعد طفل . لتنس هذه الظروف التي هي كالوعاء الزجاجي ، ولنبحث عن الظروف كمحصلة تاريخية حكمت على كليهما بالجنوع والضياح . أهنك فرق بين القواد في ثياب سكرتير الوزير ، والقواد الصحيح ؟ لنسمع اجابة حسن في مواجهته لأخيه (الضابط) حسنين : « حياة شريفة .. حياة شريفة !! لا تمد هذه العبارة على مسمى فقد أسقمتني .. ميكانيكي بقروش معدودات في اليوم .. أهذه هي الحياة الشريفة ؟ السجن أحب الى منها . ولو أنني استمسكت بها طوال حياتي لما حليت كتفك بهذه النجمة (٢) أتحسب أن حياتي وحدها غير الشريفة ؟ يا لك من ضابط واهم .. ان حياتك أنت أيضاً غير شريفة فهذه من تلك ، ولقد جعلت منك ضابطاً بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال

(١) وبغض النظر عن موضوع هذه الدراسة ، فاني اعتبر (بداية ونهاية) قصة مثالة السابقة لها ، وبشر نفعه الاكبر في (الثلاثية) .
(٢) تعرف في سياق الرواية ان حسن - بواسطة البلطجة - كان قادراً على ان يمد احماء بالمال اللازم بين حين وآخر حتى انه اخذ الاساور الذهبية من مكتبته الرمز وانطاعاً حسنين ...

هذه المرأة (وأشار الى الصورة) .. فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات ، (ص ٢٢٧) . لقد عرفنا دلالة الشرف عند محبوب ، وها هو معنى الشرف عند حسن ، فما الفرق بينهما ؟

لن يكون هناك فرق ، مادام الفنان يصور فترة زمنية واحدة ، وطبقة اجتماعية مشتركة . ولنعد الى سؤالنا الذى تركناه قرب انتهاء حديثنا عن (القاهرة الجديدة) : أين يقف نجيب محفوظ ؟

اتنا لا نستخلص منه « نظرية » فى الجنس بالمعنى العلمى الدقيق ، كما فعل بعض الكتاب فى أوروبا عندما حاولوا النفاذ من خلال العلاقات الجنسية الشاذة - كالسادية والماسوشية والرجسية - الى نظريات حضارية معينة . ثم اتنا لا نحصل منه على فلسفة خاصة فى الحياة الجنسية تركز على دعامة من التربية أو علم النفس سواء بالرفض أو القبول أو الابتكار .

لماذا يعرض نجيب محفوظ - باهتمام واضح - لهذه العلاقة ؟ ذلك أن منهجه فى التفكير يرى العلاقات الاجتماعية جميعها مترابطة بخيط واحد ، لا تنفصل احداها عن الأخرى ، ولا يمكن رؤيتها الواحدة بمعزل عن الكل . لأن العلاقة فى مفهومه تتحدد بالضرورة والحتمية مع بقية العلاقات الانسانية بين الأفراد ، كافتراض طبيعى للمجتمع ، يتلون بملونه ويتشكل فى قلبه ويتنسم برائحته . لذلك يمسى « الجنس » فى أعماله فى موازاة العلاقات الأخرى بحركة تلقائية عفوية .

غير أن هناك فرقاً فاصلاً بين الفنان الذى يصور العلاقة الاجتماعية فى حركتها العفوية التلقائية ، فيصبح العمل الأدبى لوحة جامدة للواقع المرئى .. والفنان الذى يصور هذه العلاقة بعينها فى تفاعلها المعقد مع بقية العلاقات من جانب ، ومن الواقع الحضارى للمجتمع من جانب آخر ، ومع التكوين الذاتى لنفسية الفرد من جانب ثالث . وعلى هذا النحو تتميز هذه اللوحة بالأصالة والعمق ، بينما تتميز الأولى بشكل مسطح ساذج .

ونجيب نحفوظ - فى (القاهرة الجديدة) و (بداية ونهاية) -
 بذل جهدا رائعا فى أن يتجه بلوحاته الانسانية الى ذلك المنهج العميق .
 فلقد رأيناه يطرح للمناقشة الجادة ، قضية هذه الفئات السفلى من الطبقة
 المتوسطة فى مصر . ثم يتتبع تشابك علاقات أفرادها ، وتعتقد الحياة من
 حولها . فاذا انحدرت بأحدهم علاقة ما - كالجنس - الى الحضيض ، فلأن
 كافة العلاقات الأخرى لا ترتفع عن مستوى التراب . وهنا يتألق منهجه
 فى التعبير اذ هو يتخير باحساس مرهف وشغافية ، الزاوية النموذجية
 للكشف عن جوهر الحدث أو الشخصية أو الموقف الدرامى فى (القاهرة
 الجديدة) تنوع مناسيب الوعى والادراك ، وتعمد المستويات الاجتماعية ،
 فلتلقى بالمتدين والملمد والمستهر ، بالفنى والفقر والمتوسط ، بالصفاء
 والفدر واللامبالاة ، بأمون وضوان وعلى طه ومحجوب وقاسم بك
 والاختشىدى .. وتردد الأنفاس فى الهيكل الروائى ، بلا معادلات
 رياضية ، ولا استعراضات مفروضة للتجارب الشخصية ، بل تنمو القضية
 الانسانية من خلال التجربة الفنية فى تناسق بديع ، يلهم الفنان نظرة صائبة
 للحياة والفن على السواء . كذلك فى (بداية ونهاية) نلتقى بعشرات
 المتناقضات ، ولكنها ليست من النوع الساذج بحلوله السريعة ، وانما من
 النوع الضيق ذى الحلول الشاقة المريعة ، لأنها حلول لا تستهدف
 « الأنشودة » الظاهرة للعيان ، اذ هى تتوغل فى باطن الأرض باحثه عن
 الجذور . لذلك كان اختياره لجابر ابن البقال - كى يكون الرجل الأول
 فى حياة نفسه - اختياراً بصيراً للغاية ، فهو يعنى أن حنين (ممثل العز
 الذاهب والمستقبل المضى فى الأسرة) لن يسمح لنفسه بمجرد التفكير فى
 تزويجها منه . ويعنى أكثر أن والد جابر يفضل ابنة زميله التاجر زوجة
 لابنه « لاعتبارات هامة جداً » . وهكذا كانت مقابلته الفنية الباصرة بين
 نفيسة وبنت فريديرأفندى الجميلة المستريحة البال ، تلقى ضوءاً على
 الأحداث القادمة . ثم جاء تصويره الممتاز لشخصية حسن مقياساً صادقاً
 وخطأً بيانياً لتزفات الأسرة وارتياحها من المصير الرهيب : الضباب . وكان

هناك حلقة التوازن المعلقة فى عنق حسن ، كبش الفداء . استطاع الفنان حقاً ، أن ينسج من هذه الخيوط المتناثرة ثوباً قاتماً لفترة من تاريخنا . ولكنها ليست قاتمة بلهاء ساذجة تصفق للقبور ، وانما هى لون حقيقى فى خريطة حياتنا التى ظل الفنان يستكمل ألوانها .

- ٣ -

ستفاجئنا (خان الخليلى) و (زقاق المدق) بلون أكثر قاتمة . فالزمن الروائى فى القصتين السابقتين يشير الى ما قبل الحرب ، حيث كانت السحب ما تزال فى دور التجميع . أما الزمن فى هاتين الروايتين ، فبعد أن تبلورت السحب فى قطرات نارية كبيرة تنهمر على سكان مصر - والعالم - فتملأ القلوب بالفرح والحبوب بالخواء أو التضخم .. فى (خان الخليلى) يتسائل أحمد عاكف مذهولاً من فساد الحى فيجيبه (نونو الحياط) : « ليس الذنب بذنب حينا . الذنب ذنب الأحياء الأخرى . لقد ضاقت بالفساد فصدرت ما يزيد عن حاجتها اليها ، على حد قول الراديو عن التجارة العالمية . هنا نحن نصدر المواد الأولية والأحياء الأخرى نوردتها مصنوعة . فمن بعض أطراف هذا الحى تصدر الخدمات فتحولها الأحياء الأخرى الى غايات . فى هذه الحرب قلبت الدنيا رأساً على عقب . تصور يا انسان أنى سمعت بالأمس بنت بائنة فجعل تدعو أختها فتقول : « تعالى يا دارلج » (١) .. هذه اذن إحدى ثمرات الحرب ، تأخذ فيها العلاقة الاجتماعية مقام السلعة ، وتصبح القيم المبنوية رموزاً فى السوق والبورصة . كانت احسان ومن بعدها نفيسة ، يصارعان الجوع بالعمل فى المدرسة أو على ماكينة الخياطة ، حتى اذا غلبتنا على أمرهما ترك الجوع بصماته على الجسد والقلب والمعدة . أما الآن ، فشىء آخر يترك بصماته هو (الطريق

(١) خان الخليلى - مكتبة مصر - (ص ٤٦) .

القصر) الى الثراء والحياة الفاخرة . وقانون العرض والطلب ينفذ مواده بسرعة ، هناك بنت باثة الفجل - لا بنت الطبقة المتوسطة فحسب - تدعو أختها « تعالى يا دارلنج » ، لم تعد اعالة الأب والأم والاخوة السبعة هي السبب الحقيقي وراء اختفاء نفيسة في أحد بيوت حى الظاهر بالسكاكينى .. لقد توارت هذه الأسباب خلف سبب جديد يعطى عمقاً جديداً للمأساة هو ما أسميه بـ (الطريق القصر الى الحياة الفاخرة) هل غابت (الضرورة الاقتصادية الملحة) عن الظاهرة الجديدة ؟ .. كلا .. لقد تطورت بها الأحداث والظروف من صورتها البدائية الأولى الى صورة أخرى عميقة المأساة . فحينما تصبح « الحياة الفاخرة » - لا لقمة العيش - هي الدماء السارية فى عروق الفتاة ، فإن الأمر يصبح تعبيراً صارخاً عن المدى البعيد للمأساة . كان الجنس من أجل الحبز (ولنعد الى بدايتى احسان ونفيسة) . وكان الجنس « للتشيل بالجسد » (ولنعد الى احسان حين قالت انه لم يعد لها غير هذه الفريضة الحيوانية ، ونفيسة التى اعترفت بأنها تمثل بجسدها) . ثم كان الجنس ، أخيراً ، للحياة الخيالية (كما حدث لحميده فى زقاق المدق) . وهنا ينبغى التوقف لنقول ، ان العلاقة الجنسية فى الحالة الأولى ليست الا احتجاجاً فردياً من المرأة لكونها - هي لا العلاقة الجنسية - أصبحت سلعة ، وفى الحالة الثانية أصبحت « مجرد تشننج عصبى » ، وفى الحالة الأخيرة - حيث تهجر الأحلام لقمة العيش وتجه الى قطعة الجاتوه - ينقطع الحيط تماماً بين الجنس وبين هذه الرغبة الطموحة المتأججة ، فتحول العلاقة الجنسية نفسها - لا المرأة - الى سلعة . أما المرأة فتستحيل الى آلة ميكانيكية تصنع النقود بواسطة ساقها وحركات شفتيها . المرأة هنا ليست سلعة لأنها ، بكامل ارادتها ، تسمى لأن تكون هكذا ، ربما كان الرجل هو « الأجير » هذه المرة ، أما هي فقد تحررت منذ لم يعد أبواها وأخوتها تجاراً للرفيق - بوعى منهم أو بغير وعى - أضحت الآن « سيدة نفسها » بعد أن احتلت مكان هؤلاء « أحلام كبيرة جداً » تقودها الى فراش الرجل ،

فتجعل من العلاقة الجنسية - لا من نفسها - سلعة تعامل . والسبب (كما يقول نونو الحياط) هوة الحرب التي قلبت الدنيا رأساً على عقب ، أو كما وصف أحدهم الخدمات بأنهن هجرن المطابخ فكان الجواب : « كانت الحرب فرصة طيبة لاكتشاف مواهبهن الفنية » (ص ١٣١) هذا لا يعنى أن الأشكال القديمة - قيم ما قبل الحرب - قد انتهت . انها تظل كحلقات تطور ضرورية تنتهى بالحلقة الأخيرة السائدة التي صنعتها الحرب . لذلك تبقى ملامح مأمون رضوان واضحة على وجه (أحمد عاكف) ، كما تنتقل سمات على طه الى (أحمد راشد) : ثقافة الأول صوفية ، والآخر علمية.. وهناك الشبه القريب بين محجوب بشماره (طفل) ونونو الحياط بشماره (ملعون أبو الدنيا) وعباس شفة ، الذى قال عنه عاكف ذات ليلة - من وحي قراءاته التصوفية - أنه ينعم الآن برقاد سعيد فى حضن زوجته ، فما كان من أحمد راشد الا أن قال له فى أسلوبه العلمى الحاسم : « لا شك أنه ينعم برقاد لذيد لا شريك له فيه الا معشوقة الأزواج » فبدا على وجه عاكف ما يشهد بأنه لم يفهم شيئاً ، فابتسم المحامى - أى راشد - واستدرك قائلاً :

- ألم تسمع عنها بعد ؟.. انها امرأة هائلة ، وظيفتها الرسمية « زوج عباس شفة » أما تذكره ؟.. أما بيتها فيستقبل كل مساء جمهرة أرباب البيوت بهذا الحى ، فسامها المعلم (زقة) القهوجى معشوقة الأزواج .
فلاح فى وجه عاكف الاهتمام الذى يثيره مثل هذا الحديث ، وتساءل :

- أنضى ؟

- نعم .

- وعباس شفة ؟

- زوج رسمى ، زوج وجد فى الزوجة مهنة ومرتقاً (ص ٧٥)

ستبقى هذه الأشكال القديمة بصفة مستمرة ، ما لم تحدث تغيرات جذرية في باطن المجتمع . قد تتوالد اشكال جديدة وتنوع حتى لا تصبح هناك صلة ظاهرية واحدة بينها وبين القديم ، الا أنه مع ذلك - يبقى ويستمر . هذا ما رأيناه في (زقاق المدق) - بعد انحدار حميدة - فعلى النقيض منها « كانت غالبية الفتيات اللاتي يضربن في مضمارها ، فمنهن جماعة يتطاحن في قلوبهن الأسى والطمع والشقاء واليأس ، ومنهن بائسات يشقن ليقمن أود أسرات جائعات ، ومنهن تميسات يخفين تحت شفاههن المصبوغة قلوباً دامية حنانة الى الحياة الفاضلة » (١) .

.. أما (حميدة) ، فهي النموذج المكثف لصورة ما بعد الحرب « ان الشغف بالقوة لفريزة جالمة في باطنها ، فهل يتاح لها شفاء أو ارتواء الا بالثروة ؟ (ص ١٢٦) . لقد عانت احسان في (القاهرة الجديدة) آلاماً مرة عندما اضطرها « السعى من أجل الخبز » الى أن تترك حبيبها الى أحضان من يملك الخبز . أما نفيسة فقد راحت تمثل بجسدها بعد أن تحولت الى قطعة من الشهوة بلا وعى ، وأما حميدة ، ربيبة الزقاق التي هجر خطيبها فكان الحلاقة وسافر الى الجيش البريطاني ليأتى لها بثمان الشبكة ، وبعد أن مهد لها فرج (الطريق القصير) الى الثراء والحياة الفاخرة .. « فقد طابت بحياتها نفساً ، وأذكت عيناها الفاتتان ضياء الزهر والحرية والرضا والفرح ، ألم تتحقق أحلامها ؟ .. بلى ، الثياب والحلى والذهب والرجال المتهافتون آية على ذلك ، ناهيك بهذه السطوة السحرية التي دار لها المعجبون ، أقمن الغريب بعد ذلك أن يلوح المدق كما يلوح السجين للأبق الطليق ؟ ولقد ذكرت يوماً كيف أسفت فيما مضى على رغبة عشيقها (٢) عن الزواج منها ، وتساءلت أكانت تفضل حقاً أن تزوجه ؟ ..

(١) زقاق المدق - طبعة الكتاب الذهبي - (ص ٢٢٩) . وسنرى كيف تتبع الفنان نموذجاً من هؤلاء في (الليلية) حين عرض لشخصية (لنوبة العوادة) .
(٢) عشيقها ليس هو خطيبها ، وإنما هو (الدور) الذي مثله القواد معها قبل ان تلجأ بحقيقة حياتها الجديدة ..

وجاءها الجواب بالنفى بلا تردد ، ولو تحقق ذاك الزواج لكنت الآن قابعة في بيت ، دائبة على القيام بدور الزوجة والخدام والأم وغير ذلك (١) من الواجبات التي تدرى الآن عن تجربة ويقين أنها لم تخلق لها ، فله ما أبرعه وما أظفنه وما أبعد نظره .. ومع ذلك أقول حذار .. اياك أن تتصورها امرأة شهوانية ، مستحوذ عليها شهوة طاغية .. هي أبعد ما تكون عن ذلك .. والحق أن شنوذا لا يكمن في قوة شهوتها . لم تكن هذه الطائفة من النساء اللاتي تستأسرن الشهوة وتستذهلن فيجدن بكل غال في سبيل ارضائها (٢) . كانت تتلف بروحها وجسمها على الظهور والسلطة والعراك ، (ص ٢٣٠) .

هل يعتبر هذا شنوذاً ؟

ان التطور الأخير للحياة الاجتماعية في ظل الحرب ، يجلب معه ألواناً من الشنوذ ، فما هو ذا المعلم (كرشة) لا يعجبه سوى الغلمان .. « ومن عجب أنه كان يرى نفسه على حق دائماً ، ويعجب لاعتراضها - أى زوجته - سبيله بلا مبرر .. أليس من حقه أن يفعل ما يشاء ؟ ... » وأليس من واجبها أن تطيع وأن ترضى ما دامت حاجاتها مقضية ورزقها موفوراً » (ص ٦٨) . وهناك (السيد سليم) التاجر الثرى صاحب الصينية المشهورة . الصينية التي تفنن في صنمها اله الجنس في الأساطير لا ريب .. انها تصيد اليه الشباب والحيوية لدرجة مثيرة ، لدرجة أن يصيب امرأته الاشتزاز والتقرز .. « كانت لا ترحب بالصينية من بادىء الأمر وهي بعد شابة في ريعان الشباب . كانت ذات فطرة سليمة تنفر من الشنوذ عن الطبيعة ولكنها تحملت ما كانت تعده ارهاقاً اكراماً لزوجها النهم ، واشفاقاً من تكدير صفوه . ومع ذلك لم تتردد عن نصحه بالعدول عن أمر في المداومة عليه خطر وأى خطر على صحته . ولما أن تقدم بها العمر قل

(١) هكذا تجاوزت مرحلة احسان في (القاهرة الجديدة) .

(٢) هكذا تجاوزت مرحلة نفيسة في (بداية ونهاية) .

صبرها وتضاعف احساسها بالأمر ، وبدأ تدمرها صريحاً ، حتى دامت تهجر بيت الزوجية الى بيوت أبنائها زيارة فى الظاهر وهرباً فى الحقيقة . وضاق بها السيد ذرعاً ، ورمأها بالبرود والنضوب ، وتكدر صفوها ، وتنقص عيشهما دون أن يعدل عن هواه ، أو يعطف على ضعفها الملموس وقد اتخذ نشوزها - هكذا دعاه - حجة له فى هواه ، وفيما يرتاد من حياة زوجية جديدة « (ص ١٢٠) وهكذا يتحول الشذوذ الى (علاقة شرعية) ما دام الرجل سيتخذ (زوجة) جديدة .

.. أما تطور حميدة فليس شاذاً على الإطلاق . انها الحلقة الطبيعية فى سلسلة طويلة بدأت بـ « العوز » ، ثم بـ « الرغبة » وامتت الى « الطريق القصير » نحو الثراء والحياة والعظمة . رفضت حميدة خطبة (عباس الحلوى) اذ لمحت معالم الطريق القصير على يدي (فرج) - غير أنها اعتبرت فرج نفسه وسيلة لتحقيق أهدافها ، وليس هدفاً فى ذاته ، فحينما احتلى بها لأول مرة وطلب اليها أن تجلس بجانبها الى الكنبه ... « لم تمنع فنهضت قائمة الى حيث جلساً جنباً لجنب على كنبه كبيرة . وكانت تقاسمها فى تلك اللحظة مشاعر الميل الى الرجل الذى تحبه ، وأحاسيس التحدى للرجل الذى قد تمنيه نفسه بأنه قادر على الضحك على ذقنها . واقترب الرجل منها رويداً حتى لاصقها ، ثم أحاط خاصرتها بذراعه ، وهى مستسلمة ساكنة لا تدرى متى يحق لها المقاومة ، ومد يسراه الى ذقنها فرفع ثغرها اليه وهوى بغمه متمهلاً كأنه ظمآن يكرع من جدول حتى التقت الشفاه . وطال التقاؤها كأنما أخذتهما سنة من الغرام . وأما هو فكان يستجمع حرارته وقوته فى شفثيه لينفذ بهما ما يريد ، أما هى فكانت تمسك وتمثل الا أن توثبها أفسد عليها رقيقة السحر التى تحرق شفثيتها فظلت متنبهة متربصة . وأحسست يده تسترخى عن خاصرتها وترتفع الى منكبها ، ثم تنهف الملاء عنه ، فخفق فؤادها بمنف ، وتصلب عنقها مبتدأً عنه ، وأعدت الملاء بحركة عصبية الى موضعها وهى تقول بجفاء :

كلا ، (ص ١٧٣) .

أول ما يثير انتباهنا في هذه الصورة الفنية هو نبوعها من صميم البنيان الدرامى للقصة ، فجاء المشهد « خاصاً » بهذا الحدث دون غيره ، أى أنه ليس كليشياً عاماً يمكن الاستعانة به فى أى وقت .. لذلك سمت الصورة الى مستوى الضرورة والحتمية . لذلك أيضاً كشفت لنا بوعى عن التكوين النفسى والاجتماعى الحميدة . لقد تعرفنا عليها منذ كانت تخلق قلوب أبناء زقاق المدق ، الى أن طار أحد هذه القلوب من بين أضلع صاحبه الى التل الكبير ليأتى لها بصورة صغيرة لأحلامها ، ضمن الشبكة الذهبية التى لن تنالها احدى صديقاتها عاملات المشغل . ثم طار لب السيد سليم بعد ما اتوى التضحية بسمة أسرته ليتزوج من هذه اليتيمة الفقيرة ورغم أنه فى عمر جدها ، الا أنها وافقت من أجل (ثرائه العريض) ونسيت فى لحظة ما كان بينها وبين عباس الحلوم من وعود وأحلام و « قراءة فاتحة » . ولكن السيد سليم يقع فى الطريق مشلولاً ، وتكاد أحلامها تشل معه ، لولا .. لولا (فرج) . فرج هذا الذى يجلس الآن الى جانبها على الكبة ، ويتظاهر بأنه يريد منها شيئاً ، وتتظاهر هى بالجفاء قائلة « كلا » .. ولنستعرض موقفاً جديداً يكشف عن حقيقة كل منهما : كان لا بد له من أن ينزع الستار تماماً عن معالم الطريق القصير « وحدق فى عينيها بامعان واقتان ، ورفع يديها - وهما مضمومتان - الى فمه ، وراح يقبل أطراف أناملها زوجاً زوجاً وهى مستسلمة ليديه ، تجد لكل لثمة من شفتيه تكهرباً فى أعصابها ، حتى تدنت عيناها برقة وهيام . وتد عنها نفس حار فى شبه تنهدة ، فأحاطها بذراعيه ، وضماها الى صدره رويداً حتى شعر بمس ثديها لقلبه ، ندى بكر ناهد يكاد لصلابته أن ينغرس فى صدره ، وراح يمسح على ظهرها براحتيه صعوداً وهبوطاً ، ووجهها مدفون فى صدره ثم همس « فمك » فرفعت رأسها ببطء وقد انفرجت شفتاها قليلاً ، قطع شفتيه على شفتيها فى قبلة طويلة جداً ، فأطبقت جفنيها كأنما أخذتها سنة من ناس . وحملها بيسر فصارت بين ذراعيه كطفل رضيع ، وسار بها متمهلاً نحو الفراش وقد هز ساقها الملتصقتين هزة أطاحت بالشبشب ، ثم أنامها ، ولبت

مائلًا عليها معتمدًا على راحتيه ، منعًا النظر في وجهها المورد . وفُتحت عينيها فالتقت بعينيهِ ، فابتسم لها بابتسامة رقيقة ولكنها ظلت تنو اليه بنظرة ساجية . وكان في الحلق متمالكًا لأعصابه رغم تظاهره بعكس ذلك ، وكان فكره أنشط من قلبه ، وكان قد أجمع رأيهِ على خطة لا يحيد عنها ، فاستوى واقفًا وهو يغالب ابتسامة مأكرة ، وقال بلهجة من يزيح نفسه عن هواها : مهلاً .. مهلاً .. ان الضابط الأمريكي يدفع خمسين جنيتها عن طيب خاطر ثمنًا للعدراء ، (ص ١٩٩) . ودهشت هي - هذه المرة - كما دهش هو في المرة السابقة . على أنه ليس هناك ما يبرر الدهشتين . فشخصية حميدة تختزل في سياق نموها كافة أطوارها السابقة . امتنعت في البداية حتى يظهر اضطرابها - وهو الحلقة الأولى - ثم استولت عليها الرغبة - وهذه هي الحلقة الثانية - ثم عاشت فيما بعد حياتها رغبة هنيئة تدر الذهب ، كخطوة أخيرة نحو بداية الطريق القصير .

هذا الموقف الذي عرضنا له متمم بشكل طبيعي للغاية للموقف السابق . لم تكن رغبة فرج ، المرة الأولى ، في نجسها رغبة حقيقية ، بل كان مجرد « تظاهر للوصول الى الرغبة الأكثر من حقيقية . كذلك هي تصلبت في قولها « كلا » كاذبة ، لأنها ما كانت تسمح لنفسها بمفادرة الزقاق الى شارع سليمان ، وبصحة شاب لا تعرفه ، ثم تنفرد به ، ولا تكون على « وعى » بما هي مقبلة عليه . ثم أقبل الموقف الثانى لضرورة فنية بعيدة المدى ، فقد نزع القواد قناع العاشق الهيمان ، وظهر تاجر رقيق ، ونزعت هي الثياب المتمنة وارتدت ملابس الطريق القصير ... الطريق الذى يفتحه الضابط الأمريكى بخمسين جنيتها .

هكذا يلتقط نجيب محفوظ الظاهرة ، فيضيف اليها من عنده دلالتها الخاصة . يضيف اليها نظرته فى الحياة والانسان والمجتمع . ولولا هذه الاضافة ، لكانت اللقطة مجرد صورة جامدة للظاهرة يتألق سطحها فندعوها اثاراً - وتختفى أعماقها فتصبح شيئاً بلا معنى .

ليست أعمال نجيب محفوظ قبل ثلاثية (بين القصرين) الا تمهيداً كبيراً لهذا العمل العظيم . فلقد استجمع فيه نظراته كلها : في الحياة والانسان والمجتمع . استجمع شعاع التاريخ فتخير مرحلة حية تجاوزت ربع القرن من حياتنا .. منذ نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية الارهاص لثورتنا الوطنية عام ١٩١٩ . واستجمع شعاع المجتمع ، فتخير الطبقة المأساوية (المتوسطة الصغيرة) وهي تتلوى من عملية المخاض الحتمية لولادتها . واستجمع شعاع الواقعية في الفن كتجاه طبيعي في تطور أدبنا.. وبهذه النظرة الموسوعية الاستيعابية الشاملة ، لا تخضع (الثلاثية) لذلك التصنيف المتسلسل الذي يحسم الأمر بوضعها في خانة الفن (التاريخي) ، بينما صاحبها لم يستلهم التاريخ في ذاته ، وانما كوسيلة فنية بمرض أزمة ما ، أو للتعبير عن قضية معينة . والفنان إذن لم (يؤرخ) لاحدى مراحل تطورها ، بقدر ما أراد أن يصور بعض قضايا الفكرية والانسانية . لم يكن التاريخ في الثلاثية الا اطاراً فنياً مثل كل شيء ، فلا ينبغي أن (نفرض) على المؤلف مضموناً مسبقاً ، ونستقرى النتائج بعد ذلك من وحي خيالنا لمجرد افتراض لجأنا اليه حين قلبنا الأطار الى محتوى .

فإذا تتبعنا احدى العلاقات الاجتماعية في « الثلاثية » ولاحفظنا شكلها ومحتواها يتغيران بعامل الزمن ، يجب أن نضع أيدينا على عملية « التطور » هذه ، ونحسب أنها فقط ما استهدفه نجيب محفوظ . يجب أن نقف طويلاً عند (العلاقة) نفسها : كيف رآها الفنان ، كيف صورها ، ما دلالتها بالنسبة للفرد ، والأفراد معاً ، والمجتمع ؟ أما رؤيتها بالنسبة للمرحلة التاريخية ، فانتا نحصل عليها تلقائياً من خلال منهج الأديب .

والمنهج الذي تمرس عليه مؤلف الثلاثية في أعماله السابقة ، هو رؤيته للظاهرة أو العلاقة أو الموقف في حالة « حركة » لا في حالة ثبات

أو سكون ، وفى حالة « ترابط » مع مختلف الظواهر والعلاقات والمواقف لا فى حالة عزلة أو انفصام ، تماماً ، كما يستعين العالم بعدسة الميكروسكوب فى رؤية شريحة حية لا تنفصل فى مخيلته عن بقية الكائن الحى . لهذا لم تصدح عدسة نجيب الفنية بالسطح الخارجى الجامد - الذى يثير بدوره اهتمامات سطحية - وانما نفذت الى أعماق الشريحة الاجتماعية والنفسية والفكرية ، لتصور الدقائق الحية الصغيرة ، لتثير بدورها ، الاهتمامات العميقة الدلالة ، الكبيرة القيمة .

لنتعطف الآن الى الجانب الذى يعنى دراستنا (١) . ولأن الطريق شاق وطويل سنوضح خط سيرنا بأن نتبع شخوص الرواية الواحدة - كل على حدة - حتى النهاية .. ثم تتسلم الخيوط واحداً واحداً عند بداية الرواية الثانية ، وهكذا يكون سلوكنا مع الرواية الثالثة .



الرواية الأولى فى الثلاثية هى قصة (بين القصرين) . والشخصيتان النموذجيتان لدراستنا هما : (أحمد عبد الجواد) الأب ، و (ياسين) الابن . والأسرة رغم اهتمامها الى الفئات الصغرى من الطبقة المتوسطة الا أنها تعيش فى مجتمع اقطاعى تسود أخلاقياته مختلف المستويات الطبقية ، وذلك تبعاً لسيادة نظامه الاقتصادى وعلاقاته الاجتماعية . والنتيجة أن الطبقات الأخرى - غير الاقطاعية - تعاني هذا التناقض المرير بين تكوينها الحقيقى من الداخل ، والقالب الاجتماعى الذى يخنقها من الخارج . أى أنها تدخل فى صراع (ارادى أو غير ارادى ، سلبى أو ايجابى) . أى مع التركيب غير المتجانس لمبنى وجودها فى المجتمع .

وينعكس هذا الصراع على التكوين النفسى للنماذج البشرية ، فتتمثل تمزقات كينوتها الاجتماعية فى ازدواجية سلوكها الفردى الخاص . هكذا

(١) نقتصر فى دراستنا هذه على معنى الجنس فى الادب ، بحيث لا ينعيننا من العمل الادبى الا ما يتصل بهذه الرواية .

نلقى أحمد عبد الجواد في بيته ، رجلاً يقصده الناس لحل مشكلاتهم وإبداع أسرارهم في ثقة مطلقة وحب عميق ، وكيف لا وهو الذي ينفذ فروض الله بأوقاتها ، ويصطحب أولاده الى المسجد كل جمعة بقلوب خاشعة . اذا قالت له زوجته « ان عين رجل لم تقع على احدى ابنتي منذ انقطاعهما عن المدرسة في سن الطفولة . ضرب كفاً بكف وصاح بها : مهلاً .. مهلاً .. هل حسبتى أشك في هذا يا ولىة ؟ لو شككت فيه ما أشبعتى القتل » (١) . غير أننا نلتقى مع الرجل في الوقت نفسه على وجه آخر . نلتقى به في مهاد العشق والأمنس والهوى ، باحدى يديه يمسك الكأس ، وبالأخرى يصصر امرأة ، لا يحصده خلافة لال أو عيال ، وإنما لحظة الموفور مع النساء . ان لياليه مع جلييلة وزبيدة تؤرخ لروعة الطرب حين يجمع بين سلطنة العوالم وسلطنة الحمر ، لم يخبر من ألوان الحب - على وفرة منامراته - « الا الحب العضوى وحى اللحم والدم » . « أجل ، أثرت عاطفته الزوجية بمرور الأيام بناصر جديدة هادئة من المودة والألفة ، ولكنها ظلت في جوهرها جسدية شهوانية ، ولما كانت عاطفة من هذا النوع - خاصة اذا أوتيت قوة متجددة وحيوية دافعة - لا يمكن أن تستقيم الى لون واحد فقد انطلق في مذاهب العشق والهوى كالثور الهائج ، كلما دعت صبوة استجاب لها في نشوة وحماس » (ص ٨٨) فلم يخلف ظن (أم مريم) بمجرد ايماء خفية من ضفطة يدها حملت اليه ثورة جسد مات عائله بعد مرض عامين .

« لذلك جمعت حياته شتى التناقضات التي تتراوح بين العبادة والفساد » (ص ٣٩) وراح المؤلف يتساءل « أكان شخصين منفصلين في شخصية واحدة ؟ » (ص ٤٠) . وانتقلت علامة الاستفهام الى شفتى رجل من أولياء الله هو الشيخ (متولى عبد الصمد) ، سأل السيد أحمد عبد الجواد فيما يشبه الوعيد : « - ماذا تقول ، وأنت المؤمن الورع ، في ولعك بالنساء ؟ » .

(١) بين القصيرين - مكتبة مصر (ص ١٤٠)

كان السيد معتادا لصراحته فلم ينزعج لانقضاضه ، وضحك ضحكة مقتضبة ثم قال :

- ما على من ذلك ، ألا يحدث رسول الله صلى الله عليه وسلم عن حبه للطيب والنساء ؟
فقطب الشيخ ومط بوزه محتجاً على منطق السيد الذى لم يعجبه ، وقال :

- الحلال غير الحرام يا ابن عبد الجواد ، والزواج غير الجرى وراء الفاجرات .

مد السيد بصره للأشياء وقال بلهجة جديدة :
- ما ارتضت نفسى يوماً أن تمتدى على عرض أو كرامة قط ، والحمد لله على ذلك .

فصرب الشيخ ركبتيه يديه وقال بغرابة واستنكار :
- عذر ضعيف لا يتحله الا ضعيف ، والفسق لعنة ولو يكن بفاجرة ، كان أبوك رحمه الله مولماً بالنساء فتزوج عشرين مرة ، فلماذا لا تنتهج سبيله وتتنبك طريق المعاصى ؟
وضحك السيد ضحكة عالية وقال :

- أأنت ولى الله أم، مأذون شرعى ؟ كان أبى شبه عقيم فأكثر من التزوج ، وبالرغم من أنه لم ينبج سوى الا أن عقاره تدد بينى وبين زوجات أربع مات عنهن ، الى ما ضاع على النفقات الشرعية فى حياته ، أما أنا فأب ثلاث ذكور وأثنين ، وما يجوز لى أن أنزلق الى الاكثار من الزوجات فأبدد ما يسر الله علينا من رزق ، ولا تس يا شيخ متولى أن غوانى اليوم من جوارى الأمس واللاتى احلهن الله بالبيع والشراء ، والله من قبل ومن بعد غفور رحيم ، (ص ٣٨ ، ٣٩) .

ان أحمد عبد الجواد - بهذه الكلمات - يخلص مأساة دامية عاشها الانسان منذ العصر العبودى الأول حتى مجتمعا الحديث .. هى مأساة الوضع اللا انساني الذى تعيشه المرأة ككائن بلا كينونة ولا ذاتية ، تحول

الى (شئ) بحكم غلبة الجانب « اللا ارادى » عليها ، فقد سلبها الرجل ارادتها - وبالتالي كينوتها وذاتيتها - منذ سلبها المجتمع الوسيلة لتحقيق وجودها واثبات كيانها بالمساواة التامة - نفسياً واجتماعياً - بالرجل . فتصبح العلاقة بين أحمد عبد الجواد والمرأة فى المجتمع الاقطاعى علاقة استهلاكية ، حيث أنها مجرد أثنى أو أكلة شهية . حتى المقاييس الجمالية تنبع من صميم هذا المعنى ، أى أنه « حين تكون المرأة (شيئاً) لا بد أن يرجع فى تقديرها للموازين .. والموازين لا تقدر (الذات) وإنما تقدر (الكتلة) ولذا تقوم جمالية المرأة فى المجتمع الاقطاعى على السمعة .. فالمرأة الأكثر جمالاً هى تلك الأكثر شحماً ولحماً لأنها فى النهاية شئ يؤكل ويمتص ويستهلك » (١) . لذا كانت غوانى اليوم «جوارى الاس» اللاتى آكدن لوجدان الرجل ، المعنى العبودى للمرأة . وهكذا ارتضى أحمد عبد الجواد فى أحضان أم مريم رغم قوله « ما ارتضت نفسى يوماً أن تعتمدى على عرض أو كرامة قط » لأنها كانت تمثل نموذجاً رائعاً للمرأة فى عينيهِ .. وليس مؤقتاً أنها زوجة جاره المرحوم (محمد رضوان) .. فالوطنية نفسها حين ترتفع فى نظره تصل الى هذا المستوى النوعى من الشهوة . طلب اليه ذات مرة أن يوقع على عريضة توكل فيها الأمة سعد زغلول لبحث المسألة الوطنية مع الانجليز ، فأعرب عن سعادته بالفكرة قائلاً « كأنى لشدة سرورى بهذا التوكيل الوطنى ثمل يصل الكأس الثانية بين فخذى زبيدة .. » (ص ٢٩٢) .

ولكن .. هل كان الانحطاط من نصيب المرأة وحدها ؟ كلا ... « ان انحطاط شأن المرأة الأمنية كان ينعكس على الرجل فانخفض شأن الرجال بدورهم حتى غرقوا فى الشذوذ الجنسى مدنسين بذلك أنفسهم وآلتهنم على السواء (٢) ليس غريباً اذن ، أن يؤمن واعظ مسجد الحسين - حيث يصلى أحمد عبد الجواد - بشيئين « .. بالله فى السماء والفلسان

(١) نجيب سرور - النقالة الوطنية - عدد يناير سنة ١٩٥٩ .

في الأرض ، انه من طراز حساس ترف عينيه وهو في الحسين اذا تأوه غلام في القلعة ، (ص ٣٦٥) . انها صورة اخرى للتناقض المرير ، والمأساة ان تكون للرجل الدين هذه المرة ، الرجل الذي ينهى عن الفحشاء والمنكر ، ليحترف ما هو أكثر شذوذاً .

... ولنترك «الأب» لحظات ، لنخرج قليلاً على « الابن » . ياسين ، تختلف ظروفه عن بقية أبناء أحمد عبد الجواد . فهو من امرأة ثانية طلقت مع أول بادرة تمرد صدرت عنها . ولهذه الأم مع ابنها قصة تفوح برائحة كرهية كلما طفت ذكرها - لأمر من الأمور - الى سطح وعيه . انه ما يكاد يقترب من بيتها الآن حتى يلوح له على الناصية دكان فاكهي كبيراً ما ذهب اليه وهو غلام صغير قائلاً : « نينة تطلب منك أن تحضر الليلة ، (ص ٩٩) ثم يتصور " منظر الافتراس الوحشي ، على حد تعبيره ، الذي كان يعقب حضور الرجل في تلك الليالي . ان هذه الأم ما تزال فعالها تمزق ياسين بين وقت وآخر ، بين زوج قديم وزوج جديد ، الى أن كانت الطامة الكبرى فتزوجت من صاحب مخبز في الدراسة ، في الثلاثين من عمره ، (ص ٩٤) أى في عمر ولدها ، طمعاً في المال من ناحية الرجل ، ونهماً شهوانياً من ناحية المرأة . هذا هو الجرح الغائر في نفس ياسين ، جاء اكتشافه في موعده ، في سن الجراح . أما اكتشافه الجديد ، فكان شيئاً مثيراً ، شيئاً طيباً للغاية ، لقد اكتشف الوجه الآخر للسيد أحمد .. اكتشف « الأب » في صورته الكاملة . وكان لاكتشافه قصة طريفة بدأت مع تعرفه على (زنوبة) العوادة في تحت (زبيدة) العالة .. ففي لقائهما الأول بيتت العالة استرق السمع الى ما يدور في الصالة من طرب ونجوى ونغم ، واسترق النظر في غفلة من زنوبة ، ثم سرقت وعيه دوامة رهيبة تدور حول سؤال واحد : حقيقة ما يرى أم هو في حلم ؟ أحقاً هذا أبوه السيد أحمد عبد الجواد ؟ أهذا هو الرجل الذي يمسك الدف ويتمايل على الحسان كأي عاشق عريق في فنون الهوى ؟ وانتشل نفسه من الدوامة في أحضان زنوبة .. وغرق في بحر من النشوة الخالصة . ان دهشته لم

تتلون بالانزعاج ، وانما بـ « الراحة » . « أنا هنا مع زنوبة وأبى في الحجرة القريبة مع زبيدة كلانا في بيت واحد » (ص ٢٢٣) « ولم يشمر الى تفكيره بارتياح فحسب ولكنه فرح به فرحة فاقت كل تقدير ، لا لأنه كان بحاجة الى مشجع ليوصل حياته الشهوية ، ولكن لأنه - كأكثرية الفارقين في الشهوات المحرمة - يستأنس الى الشبيه ، فكيف ان وجده في شخص أبيه « ثم تناسى كل شيء الا فرحته ، كأنه أعز ما ظفر به في حياته ، وشعر نحو أبيه بحب واعجاب شديدين » وراح يخاطب نفسه « هنيئاً لك يا والدى . اليوم اكشفتك ، اليوم عيد ميلادك في نفسى ، يا له من يوم ويا لك من أب لم يكن قبل الليلة الا يتيماً ، اشرب واطرب والعب بالدف لعباً ، ولا يد عيوشه الدفافة ، انى فخور بك » (ص ٢٢٣) .

هاتان القستان مع الأب والأم ، ينبغي للمرة الثانية. أن نعيهما جيداً ، فسوف نكون بحاجة ماسة الى تذكرهما في تسجيلنا التطور النفسى لياسين . فما تزال هناك حلقات في سلسلة هذا التطور . هناك محاولته المخمورة مع (أم حنفي) جارية الأسرة التي رفضت الانصياع لندائه : « هلمى الى حجرة الفرن » (ص ٢٤٧) حتى أتقدها صوت السيد أحمد : « اطلع يا مجرم يابن الكلب » (ص ٢٤٨) . ولم يمض على زواجه أسابيع عندما أخذ يعانى في حيرة بالفة ولأول مرة في حياته ذاك المرض المتوطن في نفس الإنسان : الملل . لم يعرفه من قبل عند زنوبة ، ولا حتى عند بائعة الدوم » (ص ٢٧٢) . لا يعرف المرأة على حقيقتها زوجة كانت أم بغيًا « امرأة . أجل ماهى الا امرأة .. وكل امرأة لعنة قدرة .. لاندري امرأة ما العفة الا حين تنتفى أسباب الزنا » (ص ٧١) . لذلك يندفع بلا تفكير الى أحضان (نور) جارية زوجته ما دام جسدها يحمل سما جديداً قاتلاً للملل (ص ٣٣٦) .

.. ثم لنودع (بين القصرين) في طريقنا الى (قصر الشوق) . مضت سنوات وأحداث . مات (فهمى) الابن الأكبر فى مظاهرة سلمية

تحفنى بعودة سعد من المنفى . وكان قلبه قد سبقه الى القبر منذ رفض أبوه مشروع خطبته لـ « مريم » بنت الجيران . وتعاقد الحزن مع الزمن فى هزيمة أحمد عبد الجواد . لقد عزف عن حياة اللهو مسلوب الارادة لا بطل . وها هو يرى نفسه مرة فى مرآة الآخرين : تسرب الشيب الى رموس خلانه ، فكانت لياليهم توسلات يائسة الى الأحلام - وسرى الكوكابين فى عروق السلطنة ، فتحولت - وهى على قيد الحياة - الى أسطورة ، تحير الناس أين يضعونها ، فى تابوت الغرام ، أم فى المتحف الصحى لمحاربة المخدرات ؟. أما (جليلة) فاحتاطت لقساوة الزمن ، وفتحت بيتا لتجارة الأعراض .

وسط هذه الأحداث كان أحمد عبد الجواد غريقاً فى محيط الأسى والشيخوخة ثم ردت له الروح حين لمح من بين أمواج الزمن ، قطعة من الحشب ، تمثلت فى زنوبة الصوادة .. كانت فتاة ريانة العود خلال تردده على خالتها زبيدة - لا يدرى أن ياسين كان يمرح فى عودها الريان - وها قد أصبحت امرأة ... امرأة ترضى غرور أحمد عبد الجواد فى عز شبابه ، فكيف به الآن ؟ ولكنه تناسى - بقصد أو بغير قصد - أن شبابه فى خبر كان ، وأن زنوبة ليست من هواة المشايخ . لذلك هوت شروطها على قلبه كسكين قصاب غبى لا يرحم . لا بد أن يدرأ عن كبريائه هذا الهوان ، ولو كلفه الأمر أن ينحنى لشروط زنوبة ، لو كلفه الأمر أن يستأجر لها عولمة فى النيل ، وأن يتخذ منها عشقة خاصة ، وأن يضع على عينيها غشاوة ثقيلة من الذهب فلا ترى مشيه وتجايد وجهه .

وفى الطرف الآخر كان ياسين فى أوج رجولته ، فلم يتأثر بطلاق زوجته ، بل على النقيض ، أحس ارتياحاً عميقاً ، بجمل خياله ينشط فى البحث عن (امرأة جديدة ، الى أن اصطدم - فجأة - ببنت الجيران القديمة: مريم . ان خياله يسمح ببساطة ما نقله اخوه الأصغر (كمال) الى الأسرة

أيام الثورة من أنها كانت تنقسم لجندي انجليزى ابتسامة غريبة ، كما أن خياله ، مهما شطح ، فلن يصل الى ما كان بين أمها وأبيه فى غابر الزمان. لينوكل اذن ، البنت « بطة » مغرية - وان طلقت من زوجها الأول لأسباب مجهولة - ولا بأس من اعادة التجربة المملة .. الزواج . وعندما أخذ أمهته وتوكل فى طريقه الى بيت أم مريم لم تكن الفتاة هناك . وانما كانت الأم فى انتظاره .. فى انتظار الصورة الجديدة لفحولة أحمد عبد الجواد . وتم التفاهم بينهما بأسرع من البرق ، فاذا أقبل المساء التالى - وأسميات كثيرة تالية - كانت أم تمرغ كل ليلة فى فراش خطيب ابنتها ، حتى اذا أدركه المرض القديم ، طلب وجهاً جديداً ، طلب (الزواج) من مريم .

على أن جرثومة الملل لا تلبث أن تسترد نشاطها .. فيلتقى بامرأة فاخرة فى قوامها المدهلج ، فى ثيابها الحديثة ، رغم أنها زنوبة . زنوبة بلحمها ودمها . ولا يتوانى فى جرها الى بيت الزوجية ، ولم يعبه ان تبت مريم فى الخارج « مطلقة » أما زنوبة فنسيت تماماً « الرجل » الذى كان ينتظرها فى العوامة ، لم تعد تذكر - وهى فى أحضان ابنه دون أن تدري - الا مشييه وتجمدات وجهه ، ونسيت فى غمضة عين ، العوامة والذهب والعز . وعندما واجهها أحمد عبد الجواد ، كانت تعرف سيلها جيداً .. قالت له « تزوجنى » ولم يتحمل الرجل نصل السكين هذه المرة ، فسقط جريحاً يتلفع بكبريائه .. ومضى . وعادت هى الى ياسين . وعادت اليه « زوجة » فلم ترمش عيناً أبية حين زف اليه النبأ ، وانما تجمدت دموعه فى مآقيه ، ثم ابتلعها أعماقه .

واذا كان (قصر الشوق) هو النهاية الحقيقية لصبوات أحمد عبد الجواد ، فقد كان بمثابة مرحلة جديدة فى حياة ياسين ، وكانت البداية لجبل ، ناشئ يمثله الابن الأصفر كمال . جبل عانى ويلات مرحلة الانتقال التاريخية فى ميلاد مجتمعا الذى كان يخلع عن كاهله رداء الأقطاع ، ليرتدى ثياب التصنيع والثقافة العلمية ، وتحددت سمات هذا الجبل بالصراع المرن بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة . فهكذا

أبصر كمال العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة « انى أرى الشهوة غريزة حقيرة ، وأمقت فكرة الاستلام لها . لعلها لم تخلق فينا الا كى تلهمنا الشعور بالمقاومة والتسامى حتى نعلو عن جدارة الى مرتبة الانسانية الحققة ، اما أن أكون انساناً ، واما أن أكون حيواناً » (١) . هذه هى الرواية الرومانسية للمجتمع الوليد ، تحل التناقض بينها وبين القيم (الشهوية) القديمة ، بأن تتحول الى تقيضها المقابل بغير وعى نافذ الى حقيقة هذه التناقضات ، ومن ثم تجمع حولها مختلف العقد والركبات ، لأنها لم تصل الى الحل الايجابى الذى يتعمق جوانب الأزمة . يرفض كمال باصرار لقاء تحت القبر اذا دعاه صديقه (فؤاد) برفقة فتاتين ناضجتين ، ثم يحلق فى سماءات (عابدة) الفتاة الباريسية ، يشق روحها طالما كانت معه ، ويشق صورتها فى أختها الصغرى (بدور) ما دامت هى قد بعدت « بالزواج » الى الأبد . وتقف حيرته وقلقه جداراً سميكاً بينه وبين (الصورة) فيخطفها الزواج هى الأخرى .. ويظل قلبه معلقاً يقطر دماً فى الفضاء :

فاذا اتقلنا الى (السكرية) كان هذا القلب ما يزال ينزف أيامه فى بيت جليلة ، بينما يتبين الجيل الثالث طريقه جيداً :

(أحمد) الامتداد الطبيعى الأكثر تطوراً وازدهاراً لحاله كمال .. لا يتأزم من بنات هذه الطبقة التى تطلب الواحدة منهن خمسين جنيهاً فى الشهر كقيمة رمزية للزوج .. وانما يدرس وجوه الأزمة ، ويرتبط قلبه بعاطفة زميلة تعمل معه فى المجلة التى يشتغل بالتحوير فيها . ثم يتزوج بها ضارباً عرض الحائط باحتجاجات الأسرة التى لن تقبل ابنة عامل مطبعة زوجة لأحد أبنائها .

وهناك (عبد المنعم) - شقيق أحمد - يتحصن فى سياج الدين من الخطيئة فيمتنع عن لقاء بنت الجيران على بسطة السلم ، ويطلب من والديه

(١) قصر الشوق - مكتبة مصر - (ص ٧١) .

أن يتزوج ، وهو طالب فى الجامعة ، وحدث أن سأله أبوه :

- ما وجه السرعة ؟

فقال عبد المنعم وهو يفض بصره :

- لا أستطيع البقاء بدون زواج .

فتساءلت خديجة (أمه) :

- وآلاف الشبان أمثالك كيف يستطيعون ؟

فقال الشاب مخاطباً أباه :

- لا أقبل أن أفعل ما يفعله الآخرون (١) .

أما (رضوان) ابن ياسين ، فقادته وسامته وجماله الى أحد الباشوات العزاب ، فكان سلم الأسرة الى الترقى والجاه وحل الأزمات .

تصادفنا عدة أسئلة أثناء قراءة (الثلاثية) ، ولكن السؤال الذى يطرق وجدائنا بعنف يتصل بحقيقة الدور الذى يسند له نجيب محفوظ لكل من شخوص الثلاثية . ان ملامح أحمد عبد الجواد تلخص عصرراً كاملاً ، فهل أراد المؤلف أن يقدم لنا مفهوم ذلك العصر فى الجنس من خلال هذا الرجل ؟ وهل تعتبر الرواية بعدئذ مقياساً لتطور هذا المفهوم عبر تاريخنا الحديث ، كما ترى فى الاختلاف بين سلوك الأب ، وكمال ، وأبناء خديجة ؟ . أم أن الفنان كان يتخير شخوصه كأنماط نموذجية ، يقوم بتشريحها النفسى والاجتماعى ، فيأتى تعبئها عن العصر ظاهرة عرضية ، لا تغنى عن الشخصية المفردة كهدف أصيل للكاتب ؟

الحق أن استقراءنا لنماذج الثلاثية قد يعطى الدلائل معاً ، ولكنه يعطى فى نفس الوقت شيئاً آخر أكثر أهمية . انه يستهدف أساساً رؤية

(١) السكرية - مكتبة مصر - (ص ١١٢) .

المعنى الانساني للعلاقة الجنسية ، والى أى مدى يحققه هذا النموذج أو ذلك ، فإذا استخلصنا من السياق الروائي ، أن معنى ما للجنس ساد عصباً معيناً ، وبالتالي يصبح المصراً أباً اجتماعياً لهذا المعنى .. فإن أمثال هذه النتائج تعتبر وليدة «قصداً» نحن ، لا قصد الكاتب ، وإذا استهوتنا شخصية ما بغربة تكوينها النفسى ، واستفرقتنا تفاصيل حياتها الجنسية ، فإن غربة أمثال هذه الشخصيات وليدة «تأملاتنا» لا تأملات الكاتب . أما إذا استعرضنا شخصية – كأحمد عبد الجواد مثلاً – فإن ما يسترعى انتباهنا هو القيمة الانسانية النابعة من تكوينه السيكولوجى ، وسلوكه الاجتماعى على حد سواء . فإذا كان لا يسمع لابنه – الذكر أن (يحب) وإذا كان يصل به الأمر الى القتل لو أن عيناً وقعت على احدى ابتتيه ، بينما هو سيد الليالى ورسول الغرام ، فإن هذه الازدواجية تنعكس بأمانة على علاقاته الاجتماعية، ومن بينها العلاقة الجنسية – فتصوغها فى قالب غير انساني . فلا تعجب من تأكيده أن غاية اليوم هى جارية الأمس ، ولا ندهش من تقيمه للمرأة بما هى عليه من قناطر الشحم واللحم . انه لا يرى المرأة بعين انسانية ، لذلك تتخذ علاقته بها شكلاً ناقصاً غير انساني ، غير مكتمل .

هذا هو الدور الذى يحمله النموذج البشرى فى الثلاثية ، انه يرسم خطأً بيانياً للقيمة الانسانية النابعة من التكوين النفسى والاجتماعى للشخصية .

.. وهنا سؤال جديد : ما هى القيمة الحقيقية التى يسندها نجيب للجنس فى (الثلاثية) ؟

لو قمنا بإحصاء لعدد العلاقات الاجتماعية بمستوياتها ونوعيتها للفرد السوى ، ثم جعلنا هذا الفرد مقياساً نقيم به العلاقة الاجتماعية لأى فرد ، فنعرف مدى شذوذا أو سلامتها (وبالتالي شذوذ المجتمع وسلامته) .. لو قمنا بمثل هذا الاحصاء بالنسبة للعلاقة الجنسية مثلاً ، لما وجدنا مصدراً بلغ من الدقة درجة عالية ، كما بلغته ثلاثية نجيب محفوظ . فالنماذج التى

عرضنا لها لتحديد لنا من خلال سلوكها الخاص والعام « نوعية » هذه العلاقة ومستواها بالنسبة لقيمتها الحقيقية .

ياسين مثلاً ، « لا يقدم على النسوان غاية في دنياه » (ص ٢١٧) ..
تحدد بهذه العبارة - والادلة العلمية التي تثبتها - نوعية العلاقة الجنسية عند ياسين فهي « سيدة » العلاقات الاجتماعية الأخرى ، وما ان تتضائل الى جانبها بقية العلاقات حتى يصبح الفرد نفسه (مشوهاً) في تكوينه النفسى ، مريضاً في سلوكه الاجتماعى .. لذلك كان ياسين ملولاً في حياته الجنسية لدرجة الانحراف المرضى فبعد زواجه بأسابيع ارتضى في أحضان الجارية ، واستفاد من تجربة طلاقه الأول في زواجه الجديد ، فجاء بأحدى الموسسات الى فراش الزوجية في منتصف الليل . وهكذا يفقده « الجنس » قيمته الحقيقية « في حدود هذا المستوى والنوعية .

ونأخذ مثلاً آخر في كمال .. ان غشاوة الحب الرومانسى تخفى عن ناظره أشياء كثيرة . لقد رأى في عايدته نموذجاً بعيد الشبه عن بنات الحسين ، فيستبعد أن تكون هذه الفتاة مثلهن : تأكل وتجووع وتتسخ ملابسها الداخلية . لا شك أنها ملاك سماوى ينأى عن القذارة التى يجره اليها صديقه فؤاد . انه يبذل طيفها المتعالى فى الآفاق . ولا يصدق - بعد ما تزوجت - أن يتنفخ بعظنها كبنات الحسين ويأيتها المخاض . مستحيل مستحيل أن تنحط الى هذا الدرك (أصبح الجنس شيئاً منحطاً عند الأب الجاهل والابن المثقف على السواء) .. ان كمال - على النقيض من ياسين - لا يضع العلاقة الجنسية فى مكانها الطبيعى ، بل يتجاهلها تماماً ، فيبدو (مشوهاً) فى تكوينه النفسى وسلوكه الاجتماعى .. يبدو هذا فى عزوفه المطلق عن الزواج ، وفى خطواته الوجلة المتشرة نحو بائعات اللذة وفى الحركة الميكانيكية الصماء التى يمارس بها هذه العلاقة . ويفقده « الجنس » قيمته الحقيقية بعد ما أكسبه كمال قيمة رومانسية ، كما أكسبه ياسين وأحمد عبد الجواد من قبل ، قيمة اقطاعية .

ولنأخذ مثلاً ثالثاً في أحمد شوكت .. نراه حاسماً عندما انسحبت فتاة (المعادى) من حياته . لم يذب عمره في لحن جنائزى طويل ، بل راح يبحث عن وجوده مع شريكة كفاحه في المبدأ والعمل .. وكان الزواج اكليلاً رائعاً فوق هامتيهما ، كان طريقاً طبيعياً لبقية العلاقات الطبيعية الأخرى ، حيث يصبح « الجنس » - لأول مرة - قيمة حقيقية في مستواها ونوعيتها . القيمة التى تطلب من نجيب محفوظ أكثر من ألف صفحة ، لرسم مقوماتها الضرورية ومعالمها الرئيسية . فتستمد دلالتها الانسانية من طبيعة التكوين الاجتماعى لكل من أحمد و (سوسن) القائم على أساس وعيد من المساواة الاجتماعية التى تولد عنها بالضرورة المساواة النفسية .

ويبرز سؤال جديد : ماهو العامل الحاسم في تطور العلاقة الاجتماعية عند نجيب محفوظ : أهى الوراثة أم البيئة أم التكوين النفسى ؟.

لقد أجاب أغلب نقادنا بأن الوراثة - أو العامل الفيزيقي بصفة عامة هو - ذلك العامل الحاسم - وأدخلوا مؤلف الثلاثية بهذا المتاح (المدرسة الطبيعية) . وقال آخرون انه من أتباع (واقعية بلزاك) في عنايتها المفرطة بالدقائق الصغيرة وفى تكتيفها لسيمات المصر فى شخصيات روائية قليلة العدد .

وربما حفلت نماذج الثلاثية فى تكوينها العام بمؤثرات بيولوجية واضحة ، بل لعل الوراثة الفيزيكية بالذات ، كانت أكثر وضوحاً من غيرها .. لكن هذا الوضوح يختلف كثيراً عن صفة « الجسم » التى تعلق عليها أهمية كبيرة اذا اتصف بها أحد العوامل كمحور للتطور . فنحن نخطئ الى حد كبير اذا اعتبرنا ياسين شخصية موروثة . لأن ميوله الجنسية الحادة ، ليست الا زاوية وحيدة الجانب فى شخصية أبيه - ولو أننا وعينا أعماقه النفسية لتبين لنا أن قصته مع أمه واكتشافه لأبيه - هاتان الدالتان اللتان ينبوان فى تفاصيلهما عن رسم عصر كامل - قد أسهما بشكل حاسم فى صياغة تربيته السيكلوجى . وتنقطع بالتالى صلته العضوية بأبيه ما دام

هذا التركيب من عناصر مختلفة وعديدة فى الهيكل الاجتماعى . لذلك يتحتم أن تتصهر هذه العناصر فى بوتقة التجربة الكبيرة التى عاشها الفنان. ليحصل على « العنصر الحاسم » الذى يفوز بكونه محور التطور . أما أن تترث احدى البنات أنف أبيها أو عيني أمها ، فلا تمدنا أمثال هذه الظاهرة، بأى من عناصر العامل الحاسم فى التطور ، وإن كانت لها أهميتها فى التكوين الذاتى للفرد (خديجة مثلاً بأنف أبيها الكبير تلفعت بالسخرية اللاذعة فى مواجهة الأزمات وحكاياتها كثيرة مع ياسين وأختها عائشة وحماتها التركية) .

وما يقال من أن نجيب محفوظ أحد تلاميذ مدرسة بلزاك الواقعية ، فقول بعيد عن التأنى فى إصدار الحكم . ذلك أن التفاصيل الدقيقة الكثيرة فى أعمال تلك المدرسة ، تجعل من البيئة وعاء زجاجياً يتشكل ما بداخله تشكلاً حاسماً جامداً . على النقيض مما نراه فى مؤلف الثلاثية ، حيث إن البيئة عنده حيلة حضارية لتاريخ المجتمع ، ومن هنا تصبح شخوصه أنماطاً نموذجية بغير أن يلجأ إلى عملية « التكثيف » هذه التى اضطرت بلزاك أن يمجّن « الشخصية » فى أعماله ببعض صفات العصر ، فجاءت بعض هذه الشخوص مقطعة فى بنائها النفسى والاجتماعى غاية ما يمكن الوصول إليه فى تحديد اتجاه نجيب الفنى هو القول بأنه يستهدف الاتجاه الواقعى فى مدلوله الكبير الشامل . الاتجاه الذى يتجاوز بشموله حدود المدارس القديمة ، فيستعين بكافة الأدوات الفنية القادرة على التعبير مهما صرخت هذه الأدوات بأنها « ملكية خاصة » لهذا المذهب أو ذاك. فالواقعية فى الفن وجهة نظر لها أن تستخدم أية وسائل تعبيرية ناجحة . فإذا أشاروا إلى الوراثة أو التفاصيل الدقيقة الصغيرة وقالوا إنها (المدرسة الطبيعية) ينبئ أن نصحح هذه النظرة بارساء القواعد الصحيحة للاتجاه الواقعى. على أن هناك عذراً مقبولاً لدى هؤلاء المخطئين ، تنبع عن إهمال نجيب محفوظ « توضيح » العامل الحاسم الذى يبحثون عنه . لا ريب أننا لا نطلب إليه أن يقدم لنا موسوعة فى الاقتصاد والاجتماع والتاريخ ،

ولكننا قصدنا بالتوضيح ، هذه السمة الفنية في المجال الدرامي ، حين :
الرواية نحو الانصاح - الفن - عن أهدافها .

.. بقى سؤال أخير . اذا كانت عناية نجيب محفوظ بالثقافة والدقائق الصغيرة لا تقرب الاتجاه الواقعي عند بلزاك ، فكيف استاذن أن يلتقط (الصورة الفنية للجنس) بتفاصيلها الدقيقة ؟ والجواب يتركز في الدلالة الخاصة للتفصيل الواحد ، وكيفية اختيار الفنان لياسين ينظر الى مؤخرة زنوبة وهي تتمايل في سيرها ، فيخاطب نفسه مذهولاً : « أليست هذه قبة .. بلى وتحت القبة شيخ .. واني مجذ من مجاذيب هذا الشيخ .. يا هو .. يا عدوى » (ص ٩٦) فنحس د «الجنس» من الصفات الخارجية للشيء كما تترامى قيمتها لياسين . نجد أحمد شوكيت يتزوج سوسن حماد لأنه « شعر من أول الأمر شخصيتها ، حتى كان يخيّل اليه بعض الأحيان - رغم عينيها السوداء الجذابتين وجسمها الأتوى اللطيف - أنه حيال رجل قوى الإرادة التنظيم (ص ٩٧) . لم يضطر الفنان هنا الى تفصيل الصورة الجنسية ربطت بين الاثنين ، لأن نوعية العلاقة نفسها لم تقم على أساس المثير الخارجي . وفي نموذج آخر كنزوبة السوامية يلتقط نجيب زوايا منه من حياة هذه الشخصية ولا نستشعر أنه يهدف من وراء ذلك استعراض مفاتها الجسدية - الا في حدود دلالاتها الخاصة كأن تتعرف مقياس العصر الجمالي - وانما نحس أن الفنان يتتبع بعدسته البصيرة النموذج لتنفيذ منه الى أسرار تكوينه الخاص وتذكّر مصيره بنية موضوعية ، فحينما ترضع زنوبة لأهواء ياسين تعبر عن أولى مراحلها وحين قادت أحمد عبد الجواد الى أن يستقل بها في عوامة كانت تجة مرحلة ثانية ، وعندما تزوجت ياسين أيقنت أنه لا فرق بينها وبين أية - أخرى ، بل كانت الوحيدة بينهن التي نجحت في الاحتفاظ بياسين واستطاعت أن تكسب ود أسرته (التي كان عائلها عشيقاً لها) فعنى ج من تفاصيل ودقائق حياة هذه المومس معنى إنسانياً كبيراً ، وهو ما اذ

نجيب من الدقائق والتفاصيل . فاذا التقى بنموذج آخر تتشابه مأساته مع مأساة زنوبة لم يضطر الى استعادة اللوحة الكاملة وتكرارها . يصف كمال الفتاة التي يضاجعها في بيت جليلة « يا لها من امرأة طيبة عائرة الحظ لما أفتنتى أحوالها بأنها لا تمارس هذه الحياة الا مضطرة » (ص ٢٠٢) فلم يستطرد الفنان هنا في تفاصيل هذه المرأة ودقائق حياتها ، ما دامت نسخة مطابقة لنموذج آخر سبق أن لحص مأساة الملايين . وعندئذ ترتفع تفاصيل الصورة الفنية للجنس الى مستوى الضرورة الحتمية . فلا نستطيع أن نفصل بين المقدمات والرواسب التي تتركها « المواقف الجنسية » في حياة ياسين ، حيث يرتبط المشهد بما سبقه من ظروف ، ويتصل بما يليه من أحداث في نسيج عضوى حى لا يتجزأ من الكائن الانسانى ككل ، ويومىء بالقمة الانسانية التي أرادها الفنان .

الفصل الثاني احتجاج بين الطين والدماء

شاعت في نقدنا الحديث عبارة « التحليل النفسي » دلالة على ما يلعباً إليه الفنان من جلاء المشاعر الانسانية لنماذجه البشرية ، مستثيراً بما توصل إليه علماء النفس ، متوسلاً الى ايضاح العالم الداخلي للذات بما توصل اليه الفن من أدوات التعبير كالمونولوج الداخلي ، حيث تتداعى الحواطر وتنساب الفكر وتتدفق النفس تدفقاً تلقائياً بلا أية ضوابط ارادية .

ورغم أن أزمة الجنس من أكثر أزمات الفرد والمجتمع التواء وتخفياً في التعبير عن نفسها وبالتالي من أكثرها حاجة الى وسائل التعبير القادرة على امتصاص كافة أبعادها .. فان القصة العربية الحديثة ظلت بمنأى عن معالجة هذه الأزمة من خلال أدواتها الخاصة بها . وذلك لاعتصار مناقشتها لموضوع الجنس على الظاهرة الاجتماعية ، أو الصراع بين القيم الروحية وبعضها .. ولكنه لم يناقش باعتباره عنصراً ذاتياً في نفس الانسان الا على يدى الفنان يحيى حتى . وهو الكاتب المصرى الوحيد - من جيل الرواد - الذى يتميز بأنه مقل للغاية في اقتناجه الأدبى . فرغم أنه بدأ ينشر قصصه منذ عام ١٩٢٥ الا أنه لم يغامر بنشرها فى كتب مستقلة الا بعد ذلك. التاريخ بحوالى ثلاثين عاماً . واذا كانت قصته « البوستجى » قد لفتت نظر النقاد عند ظهورها فى « المجلة الجديدة » منذ أكثر من ربع قرن ، فان قصته « قنديل أم هاشم » التى ظهرت فى سلسلة « اقرأ » هى التى أرست بصورة واضحة الملامح العامة فى أدب يحيى حتى .

ولعل أبرز هذه الملامح ميل الفنان الشديد الى استقصاء العوامل الذاتية المحورية فى حياة الانسان باعتبارها قوة دافعة تستمد أعماق خلجاتها من الطبيعة الفطرية للبشر . وربما لم يظهر الجنس كواحد من هذه القوى الدافعة - ان لم يكن أقواها جميعاً - فى قصص يحيى حتى ، الا عندما

ظهرت مجموعة « أم العواجز » (١) وبها قصته القصيرة «احتجاج» . وازاء هذه الاقصوصة ، لن يتوقف الباحث عند حدود المعنى الشائع فى نقدنا الحديث لعبارة التحليل النفسى ، بل هو سوف يستخدمها بعيداً عن دلالتها التاريخية المأخوذة عن فرويد .. لأن الفنان هنا ، لا يستغرق فى جلاء المشاعر الانسانية لأحد النماذج ، ولا هو يستخدم احدى وسائل التعبير الخاصة بامتصاص دقات النفس البشرية . أكثر من ذلك أنه يختلف مع فرويد وأجيال الادباء والفنانين الذين احتذوا نظريته للجنس كمحور للنشاط الانسانى ، رغم أننا نلتقى من اللحظة الأولى بالجنس فى أدبه كقوة ذاتية دافعة .. ليست القوة الوحيدة الحاسمة فى صياغة الحياة الانسانية ، بل هى ربما تصطدم ببقية القوى - وتحدث المأساة .. الا أنها تظل مع هذا - ومن أجل هذا - قوة خطيرة التأثير والفعالية .

وشخصية « بمة » فى قصة « احتجاج » تصور لنا هذه المعانى جميعها بشئ من التفصيل والاسباب . فهى تتجاوز الأربعين من عمرها الذى قضته - كما فعلت أمها - فى خدمة احدى العائلات ورثتها الست خيرية مع ما ورثته عن والدتها .. وأصبحت بمة مع الزمن كلباً أليفاً لكل من فى المنزل .. ومثل الكلب تدرجت من طفولتها الى أن تجمدت وجتأها وترملت بعض أجزاء جسدها ، وضمزت أجزاء اخرى .. تتزوج بنات الأسرة فلا تفارقهن حتى فى أخرج اللحظات . واذا استعصت عليها اللحظة الحرجة أرسلت بخيالها الى غرفة المروسين فترى كل شئ ولا ترتوى نفسها .. الى أن أقبل الأسطى حسن ، ساكناً جديداً لكان أسفل العمارة ، وبدأت تراكمات السنين فى أعماق بمة تتحول الى تغيرات كيفية سريعة ..

وعندئذ يكون الفنان قد فرغ من التقاط أهم العناصر المكونة لهذه الشخصية : العنصر الاجتماعى الذى تبلور فى كونها خادمة سلبية فرع من الخدم ، والعنصر النفسى المرتبط بتكوينها الاجتماعى كإنسانة تعيش

فى حضيض المجتمع بينما هى تمارس صناعة الرفاهية للآخرين الذين يعيشون على درجة معقولة فى السلم الاجتماعى . بالاضافة الى أنها أتى فى الأربعين لم تعرف رجلاً بعد ، والاناث من حولها لا تكتمل أعوادهن حتى يعرفن الرجال معرفة صميمة .. تستشعر أسرارها الغامضة من خلال علاقاتها الوطيدة بالمراس . أى أن هذه الشخصية جماع لصديد من العوامل ، فلا يختص بتحريكها عامل دون آخر .. وهنا يأتى دور يحيى حتى فى تجسيد أحد هذه العوامل ، لا باعتباره عنصراً حاسماً فى تكوين الفرد ، بل لأنه قوة دافعة فى حياته ..

فما ان يتعرف الأسطى حسن على الأسرة ، حتى يتحرك بين ضلوع بمبه شعور غريزى بالتعاطف مع هذا الشاب : انه فقير مثلاً ، يدفع الثمانين قرشاً - ايجار الدكان - بعد عذاب ، يمزح معها بلا تهيّب ، تستجيب وجنتها لمداعباته بالاحمرار والضحك غير المسموع ، تنتهب عيناها جسده طولاً وعرضاً .. وفى هذا كله يرتعش جسمها برجفات خفيفة يتخللها ذهول غريب يستولى على كيانها . وذات مرة التفت فرأت الأسطى حسن خارجاً من الدكان وفى يده القلعة ، ففتحت له الباب ، واثنت معه تصعبه للصنبور ، ومدت يدها لتأخذ منه القلعة ، ولكنه تشبث بها :

- « خلى عنك » .

وتلاشت ايديهما برهة ، وانحنى الأسطى حسن ووضع القلعة تحت الصنبور ، ووجه بمبه الهادىء تنغير معاله فى لحظة ، تدلق عليه ضحكة ساذجة وتلمع عيناها ببريق صياني خيىث .. ومدت يدها المبتلة نحو قفاه ولمست باصبعها جلده فانتفض الرجل وهب واقفاً ، حركته المفاجأة وأذهلتها فقفزت من مكانها والتصقت بالجدار وسترت رأسها بذراعيها ، كطفل يلعب « الأستيماية » لم يتمالك نفسه من الضحك ، شىء فى وقفها وضحكها وجزعها أفقده اتزانة ، فاذا به ، على غير انتظار ، يملأ كفه بالماء ويرش به وجهها ، ففرت فمها فى صرخة عالية طويلة مستمرة تقرب من

«صوت» الناضحات ، كأنها تتوجع من ألم حاد ، أو كأنها مقبلة على نوبه صرع ، وأحس الأسطى حسن أن شعر رأسه يقف ، صرخة مخيفة انحلق لها قلبه ، وقف برهة حائراً ، لم يخرجها من دهشته سوى صوت الماء تشرق به القلة ويقرقر في حلقتها ، قفل الأسطى حسن الصنبور ، وعاد ليمبه ، وقف بجانبها برهة ثم ربت على ظهرها ولمس رأسها واحذر ذراعه الى كتفها واستدار حول رقبتها ، تضاءلت بمبه وكادت تهبط الى الأرض . قال لها :

- « لما اتى مش حمل الهزار يا بنت الحلال بتهزرى ليه ؟

كان جوابها :

- رشن الميه عداوة .

- لا أبداً ، هو فيه أعز عشدى منك ، دنت ضمرك عندى بالدينيا

يا ست بمبه !

وأخذت بمبه تعيد لف الطرحة بيديها ، وعادت لذهنها كلمة سمعتها من قبل عشرة أيام كانت قد نسيتهما فإذا هي الآن تملأ رأسها : يا ريت يشوف له واحدة بنت حلال تصون له نعمته .

وربت الأسطى حسن مرة أخرى على كتفها واستسمحها وأخذ القلة

وخرج (ص ٣٩ ، ٤٠) .

هكذا يدفع الفنان بالرواسب الكامنة فى أعماق الشخصية الى السطح ، فتبدو أزمة بمبه الحقيقية من خلال العلاقة الاجتماعية بينها وبين الأسرة من جانب ، وبينها وبين الأسطى حسن من جانب آخر .. انها لا تهتمسس بتجاعيد وجهها مطلقاً ، لأن نفسها لم تكن تعجبت بعد ، فما تزال تكتنز فى ثناياها الشيء الكثير ، مما يشترك فى حيازته الناس جميعاً : أغنى هذه القوة الدافعة فى نفس الانسان ، التى قد تختفى تحت ركام الزمن ، وفى غمرة الظروف الشاقة المريعة .. ولكنها لا تخبو أبداً ، بل تتوهج بين حين وآخر ، كلما دفعت بها الى السطح ارادة فنان كيحي حتى ، يتلمس البساطة العميقة فى أتفه مظاهر الحياة ، فيصوغ من جزئياتها العادية ،

شيئاً غير عادى . فاذا تبلورت هذه الارادة فى شخصية كالأسطى حسن ، فان الأربعين عاماً التى قضتها بمبه فى غياهب العيش الوضع ، تتجسد فجأة فى أتى تشبع كل ذرات دمها بلهب الجنس .. لا كظاهرة اجتماعية بين الرجل والمرأة ، ولا كضرورة عضوية يزدهر بها الجسد ، وانما كقوة دافعة تابعة من الطبيعة الفطرية للفرد .. فتحمر وجنتا بمبه وتبرق عيناها وتصرخ اذا رشا حسن بالماء ، ولا تنثر على اللحظة الميكانيكية فى الجنس .

لا لأن الأسطى حسن شاب ، وبمبه جاوزت الحلقة الرابعة ، بل لأن الفنان يستهدف أساسا النفاذ الى تلك القوة الكامنة فى اعماق بمبه حتى يكشف معنى طبيعتها والعناصر المكونة لها .. لهذا تتور بمبه ثورة عارمة حينما يتحدث أفراد الأسرة عن زواج الأسطى حسن ، ويقترح كل منهم « بنت الحلال » التى تسعده ، دون أن يشير أحدهم بحرف الى بمبه .. بل لقد دهش بعضهم دهشة بالغة ، وقابل الآخرون الأمر بالمزاح والمداعبة ، حين صاحت بهم « يعنى ايه .. تاخدوا الجدد من ايدى ؟ » اذ بات لديها ما يشبه اليقين بأن هذا الشاب - الرجل سوف يكون لها ، رجلها .. فهى أتى .. أتى .. وأعماقها تتضور جوعاً الى الرجل ، أى رجل .. مهما جاوزت الأربعين ، ومهما كان حسن شاباً ، وغريباً ، ولا تعرفه . وهى لا تمر عن ضراوة الجنس تعبيراً ضارياً أو وحشياً ، لأنه لا يتوسد فى خفاياها نتيجة أزمة طارئة أو عابرة .. لقد أمسى مع السنوات الأربعين رمزاً للحياة نفسها .. ليس رمزاً خيالياً .. انه يموء بالرغبة الدافعة لخلاياها أن تستصرخ الضمير الاجتماعى حقها فى الحياة . ولم يعد هذا الحق هو ارتفاع مستواها الميشى ، فأعصاب وعيها الاجتماعى ماتت على المستوى الراهن . ولم يبق لها سوى أعصاب الجنس التى تخلق لمراى حسن ، كما كانت تخلق فى ليالى الزفاف مع بنات الأسرة . على أن الفنان كان حريصاً وهو يلتقط هذه الخلجات .. ثم وهو يبرزها ويصورها ، ألا يقطع همزات الوصل بينها وبين نوعية أحاسيسها الأخرى . وهذا هو سر عظمة المنهج التعبيرى عند يحيى حقى .. لقد تخير شخصية بمبه من بين مئات النماذج الصالحة للتعبير عن أزمة

الجنس عند العانس . ولكنه استلهم من هذه الشخصية بالذات عدة حقائق من خلال تكوينها النفسى والاجتماعى والذهنى ، ثم تناول هذا التكوين بالتشريح الدقيق ، ففصل لنا الحيوط المتشابكة الصائفة لمأساتها .. فلم تكن هذه المأساة هى « الجنس » ، وانما كان الجنس أحد معالم المأساة ، كما كان رمزاً مكثفاً لها فى الوقت نفسه . والمأساة الحقيقية فى حياة بمبه ، هى حياتها نفسها .. الحياة التى تنخفض بالانسان الى ما دون المستوى الحشرى للحياة ، واذا ارتفعت لحظة الى المستوى الانسانى مع الأسطى حسن ، فان الجنس هنا يكون بمثابة القوة الدافعة التى أسهمت فى ارتفاعها .. ولا يكون القصص مشغولاً حيثئذ بالقشرة الخارجية ، لانهماكه فى تتبع عملية الارتفاع هذه ، بل عملية الحياة . ولا يصبح الجنس ظاهرة اجتماعية تملو وتهبط حسب المستوى الحضارى للفرد والمجتمع ، ولا يصبح قيمة خلقية تتقدم أو تتخلف حسب مستوى الوعي .. وانما يصبح تجسيداً عميقاً لأخلد ظواهر الحياة وأروع قيمها على الإطلاق . لذلك اقترنت ببساطة أسلوب يحيى حتى صفة العمق ، لأنه يتوغل بهذه البساطة الى جوهر الظاهرة البشرية ، الى لب القيمة الانسانية ، فلا يقيس هذه أو تلك بمدى ما وصلت اليه بمبه أو حسن من رقى أو انحطاط ، بل بمدى ما وصلت اليه الانسانية نفسها يوم ولادتها من قوى دافعة الى أمام أو نوى جاذبة الى الخلف .

ولا يغفل يحيى حتى ، أن التصادم بين تلك القوى المضادة هو المحور الدرامى للمأساة الكبرى ، مأساة الوجود الانسانى . ولذلك فهو ينتهى من كشف القوى الدافعة للفرد ، ليضع وجود هذا الفرد نفسه ، موضع التساؤل . أنه ينتهى من رصد هذه الظاهرة البسيطة ، ليضع العالم كله بين قوسين .

والقوسان لا يضمنان احتجاجاً على اللامعقول ، بل احتجاجاً على المعقول ! وفى مجموعة « دماء وطن » التى صدرت ليحيى حتى عام ١٩٥٥

عن سلسلة « اقرأ » نشر على قصتين يفسران هذا الاحتجاج .

أولاهما « قصة في سجن » كما عنوانها المؤلف .. والحق أن السجن في القصة ليس مجرد المكان الذي رويت فيه القصة على لسان بطلها ، والا كان عنواناً ساذجاً . السجن الحقيقي هو الاستجابة الشعورية لدى هذا البطل إزاء الأحداث التي مرت به منذ تسلم قطع النغم من أحد الأثرياء ، ليقوم بتوصيله إلى مدينة النيا ، إلى أن التقى بالمرأة الفجرية برفقة عصاة من بنى جنسها لسرقة المواشي .

وما أن يقبض البوليس على العصاة حتى تكون المرأة قد هربت إلى مكان عليوى « و مدت الفجرية ذراعها وتملقت برقبته . لم تكن ترتش ، ولا كانت سريمة التنفس . وكل ما تغير منها أن زالت ضمة شقيها فباتتا متضخمتين ، وانفجرتا عن سنين كبيرتين ، وتركت عينها مسبلتين ، لعله التعب ، أو كأن هذه أول تجربة صادفها عليوى ، (ص ٩٢) .. بل هو أول حصار فني تصادفه هذه الشخصية ، فالمؤلف يلتقط من لحظات حياتها المتراخمة ، اللحظة النموذجية التي تتيح له التوصل إلى أعماق أعماقها .. (وطال صمته ، يطله ضميره بأنه من آثار تربته التي علمته منذ الصغر أن يرهب الفجر ويخشاهم . ولكنه لم يرد ذراعى المرأة ، بل أحس بمد قليل أن ما انحل من أعصابه عاد لينفر في جبهته ، ويجف في حلقه ، ويرتش في قلبه . واجتمع هذا وذاك على ملء عروقه بدم يغلي ويطن في أذنيه .. وإذا بذراعيه على ذراعيها يتبادلان ضمتها .. وزاده التهاباً أنها ابتدأت تقترب منه شيئاً فشيئاً ... وكان يدفعها نحوه شعور هو خليط من الفرح والعدا .. وربما لم يكن شوقها للرجل ، بل لتنوقها لذة حريرتها في ليلتها الأولى) هذه اذن معالم اللحظة التي حوَّس فيها عليوى : شخصية أنهكتها ضروب الزمن ، وطال البعاد بينها وبين الحياة الرخية .. والشخصية الأخرى مجرد امرأة تصور لنا الصراع داخل عليوى . والجنس هو العنصر الذي نرصد به طبيعة هذا الصراع . « ثم ما إن بادله الرجل ضمتها ، حتى انطلقت من مكمنها رغبة قوية طالما كبتت ، فكانت في انفكاكها هوجاء ...

ولكنها حريصة على نفسها ألا تفنى سريعاً . فهي تضغط على حداثها وتنطى عنها بستر من الاثاد واتزان الخطوة .. وجعلت كلهما أن تغطى الرجل ما لم ينله من قبل ، وأن تأخذ منه أكبر ما تستطيع . وكانت - وفه على فمها - تلمع في نظرتها ، رغم الظلام ، صورة الانتصار . ولو كان للفريزة جسد وأشرق عليهما ، لهرت رأسها رضا وافتخاراً ، ولدافعت عن نفسها بأنها لم تكن لترضى من أغلب الناس بالعبارة المحتشمة المتسريلة في الحياء والخفر ، الا لأنها تنقل لأفراد قلائل منهم ، وفي أوقات متفرقة ، كامل قوتها ، فيهبونها أرواحهم ، ويدعونها أن تحل بهم من غير شريك .. ولم تطل القيلة ، لأن المرأة استيقظت وتبتهت لموقفها ، فقامت وسحبت الرجل من يده ، ودخلت من ثغرة في سور الوابور ، وشملها الظلام .. وكان على الكلب هذه الليلة أن يحرس مع الفم سيده ، (ص ٩٣) .

ان اللحظات التي تكون في تسلسلها المنطقي حياة عليوى ، لا تستقبل هذه اللحظة الجديدة بشيء من الرضا ، لأنها تختلف كثيراً عن منطق حياته كلها ، بل هي تؤدي - فيما بعد - الى سلسلة أخرى من اللحظات التي تعارض مع هذا المنطق تعارضاً يؤدي بدوره الى ذروة المأساة فلم يكن اللقاء الجنسي الحار بينه وبين الفجرية لقاء عادياً بين رجل وامرأة ، سرعان ما يفترقان فور انطفاء شهوتهما .. كلا ، لقد باع عليوى كل ما يمتلك من كرامة وشرف في سبيل لحفته تلك ، بأن عاد مع المرأة الى بنى جنسها بقطيع الفم الذي لا يمتلك فيه حملاً واحداً .. عاد ليشارك الفجر أسلوبهم في الحياة ، فكان أن قبض عليه وسبق الى السجن ليروى لنا قصته قائلاً في نهايتها : (أنا توما اطلع اخرج ادور عليها) .. على الفجرية . على المرأة ، على اللحظة الغثة التي عاشها في أدق أعصابه ، اللحظة التي ترسم قوسين كبيرين متقابلين ، يضع يحيى حتى العالم كله بينهما .

فنحن نمضي مع الفنان وهو يسرد لنا القليل من التفاصيل في حياة عليوى ، نمضي في طريق طويل من العذاب عاشه ويعيشه الانسان الفقير في بلادنا ، وهو عذاب اللقمة ، وعذاب اليأس وعذاب الهواء . ومقومات

هذا العذاب معقولة للغاية ، ليست خارجة عن الزمن ، أو عن ارادة الانسان أو التاريخ .. انها مقومات دامية تكونت عبر آلاف بل ملايين المقولات ، ثم تنتهى الى أمر غاية فى المعقولة : ان عليوى ينغمس فى لحظة مليئة بالحياة مع امرأة غريبة ، فيضرب عرض الحائط بكافة المواضع التقليدية كالشرف والكرامة ، ولا يذهب بالغم الى المكان الذى أرسله اليه صاحبها ، ويمسود الى المرأة ، الى اللحظة الحية . فاذا اختطفته احدى المواضع التقليدية الى السجن ، فانه لا ينسى بين القضبان أنه - حين يخرج - سوف يبحث عنها حتى يجدها ، لأنها القوة الايجابية الوحيدة فى حياته التى تخرجه عن نطاق الرتابة والآلية والموت . وحقاً ، هو يخرج من قبر الحياة الراكدة الملولة ، الى عالم المأساة ، حيث تصطدم أغلاله وقيمه وبقية قواه السلبية ، بصخور وجوده الجديد فينزف جسده ، وترسم دماؤه علامة استفهام كبيرة حول دلالة هذا الوجود وقيمه . وهو يصوغ علامة الاستفهام هذه من الجنس ، من أتون اللحظة الحية العامرة بشهوة الحياة .. وهنا بالتحديد يحاصر يحيى حقى العالم كله من خلال عليوى بين قوسين ، ليتساءل : لماذا لماذا يحرم الانسان من حقه فى الحياة ؟ لماذا ترسم ظلاله علامة الصليب عندما يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ؟

والفنان لا يجب ان يكتفى بطرح القضية فى أكثر صورها وضوحاً وبساطة . وتعاطفاً مع هذا الانسان المأساوى ووجوده الدامى . ويخيل الى أن الوضوح والبساطة فى أسلوب يحيى حقى ، يحتمان عليه البعد عن مناقشة القضايا الانسانية الكبرى من خلال نماذج المثقفين .. غير أننى لا أستطيع القول بأن هذا الأسلوب هو المفتاح الفنى لأدب يحيى حقى .. فالأسلوب هو ظل المفتاح فقط . ومفتاح هذا الفنان فيما أرى يكمن فى الوحدة العميقة بين منهجه فى التفكير ومنهجه فى التعبير .

وكثير من أدبائنا يتخلف منهجهم التعبيرى عن منهجهم الفكرى أو العكس . ولكن هذه الوحدة المنهجية عند يحيى حقى هى الظاهرة الأساسية فى أعماله الأدبية كلها .. ولقد أسهمت هذه الوحدة الفكرية

التعبيرية فى معالجته لقضية الجنس علاجاً بعيداً عن السرعة والتسطح . انه لا يبرر التفاتاً الى القشرة الخارجية للعلاقة الحميمة بين عليوى والفجرية ، وانما ينفذ من خلال هذه العلاقة بعينها الى جوهر الفرد البسيط ... فلا يصبح التعارف الجنى بينه وبين المرأة مغامرة ناجحة ، لأنها تكلفه أشياء كثيرة ماكان ليفكر فيها لولا أن هذا التعارف دفع به الى خارج حدوده العادية . فقد أحس أنه يولد من جديد بين أحضان الفجرية ، فكان لقاءهما يتسم بقوة ايجابية دافعة للحياة تمثلت أساساً فى نشوة جسديهما المتأججين بالشهوة . ثم يرتطم الميلاد الجديد بالقوى الكثيرة الغامضة التى تحيط بشخصية عليوى من الداخل والخارج ، وتتفجر المأساة ! وليست المأساة هى (السجن) ، بل ان السجن نفسه ليس هو القضبان الحديدية التى ضمت عليوى خلفها .. كلا ان المأساة الحقيقية هى العجز الدائم المستمر من جانب الانسان الفرد - وقواء الايجابية الدافعة - ازاء الاصطدام المتلاحق بينه وبين بقية القوى السالبة الهاربة خلف أستار كيفة من رواسب القرون والجهل والتخلف ، الرواسب التى تشكل قوى اللاوعى الكامنة فى نفسية عليوى وتكوينه الذهنى - لذلك يصور يحيى حتى هذه الشخصية بحرص شديد على أدق جنودها الاجتماعية والنفسية والذهنية .. وهو كما يجعل من الفجرية المرأة السلوكية لتطور عليوى ، فانه يجعل من الشاب الذى يستمع اليه فى السجن المرأة الحضارية التى تسجل هذا التطور بالكثير من السخرية والقليل من التأثير الجاد . والمرأتان تمكسان المشهد الجنى بين عليوى والفجرية على غير ما تراه العين الساذجة القصيرة النظر ، انهما تلتقطان مشهداً مأساوياً مكثفاً ، تدبغ فيه شهوة الحياة على صليب من القوى المضادة والقيم المتصارعة ، ويظل الانسان ضحية أبدية ، ترسم دماؤه بغير انقطاع علامة استفهام كبيرة .

ولعل قصة « أبو فودة » التى تضمها نفس المجموعة السابقة « دماء وطن » خير تعبير عن علامة الاستفهام هذه .. ان جاسر هنيدى يخرج من

السجن - وهى حالة شعورية تختلف عن حالة علوى - وفى منزل أحد أقاربه يلتقى بها .. بالمرأة وهو رجل أمضى خمسة عشر عاماً فى السجن، ونرجس « أبعد ما تكون عن القروية الرعيدة التى لا تخلو مع رجل الا وملأت رأسها فكرة واحدة : انها عرضة لهجومه ، وان انتصاره عليها لا يتوقف على ارادتها ، بل على الظروف . فلو كانت ملائمة له خيم عليها جو من التسليم والعجز ، وقد تناضل قليلاً ولكنها تنتهى دائماً بالخضوع ، وأغلب الأمر أنها تنسى نفسها وتشارك فى النهاية فيما أكرهت عليه . فهى تعيش طول عمرها ونظرها لنفسها انها مطلقاً شهوة ، لا يربطها بالرجل الا قانون واحد : أن تحرك - من بعد - شهوته دائماً بحيث لا تخبو لها نار . لا تقدم ، ولكن اذا رغب ، عليها أن تعطى » (ص ١١٤) . ليست نرجس هذه المرأة .. انها - على النقيض - امرأة مقدامة طموحة ، تسرق جيوب الرجال عن طريق قلوبهم ، وما تزوجت اسماعيل - قريب جاسر - الا للاتفاف الذى طرأ على جيبه يوماً ، وعندما هبط هذا الاتفاف ، كانت تفرط فى نفسها بمنفلوط يوم السوق لاحد مشايخ الحفر .. وتوصلت على يديه ، وارتقت الى معرفة بعض شباب الموظفين . ولأجلهم كانت اذا خرجت تدس فى قمر ففتها تحت البيض وربطة الكتاكت - الجلباب الذى يروقها . بعضهم يقنع به . وبعضهم تدفعه الحاجة للمرأة ، ويأنف من ثيابها وقدميها ، فيجعلها ويلبسها من ملابس الرجال » (ص ١١٦) . التقى جاسر بزوجته قريبه اذن، وهو أشد مايكون تعطشاً الى المرأة ، أية امرأة، ولذا كان طبيعياً للغاية ما حدث .. « قام اليها ، وماتت يده على معصمها .. جرها معه . لا يزال معنى الظهر ، خطوته سريعة ، وأغرب شيء فيها أنها قصيرة ، شيء خفى يشد قدميه الواحدة الى الأخرى . وسترهما ظلام الغرفة » (ص ١١٨) .

ويستطرد يحيى حتى فور هذا اللقاء بين نرجس وجاسر : « تثيرت حياة جاسر منذ عاد ينام الى الضحى ، ويقضى سحابة النهار بدكان خليل .

لم يزر أبو فودة (١) . ففياهب السجن قطعت فيه عرقاً يربط الرجل بمنته . وهو - بعد هذا السجن الطويل - عن العمل عزوف . يود لو تظل حياته كلها حرة . ولكن نرجس أشعلته . رده قربها الى ماضيه وأزال عنه تفاهة السجن . واذا به في اليوم التالي لاجتماعهما يخرج من مسكنه مع الفجر ويترك البلد عن يساره ، ويجد في سيره كأنه في يوم من أيام شبابه .. يسرع كمادته كل صباح ليلحق المعدي . خمس عشرة سنة مرت كحلم ليلة « (ص ١١٩) » وكأن الفنان أراد ألا يتركنا حيرى على الإطلاق ، فرافق جاسر ونبضات قلبه وخلجات نفسه ورعشات جسده لحظة لحظة ، فأحسنا أن العلاقة بينه وبين نرجس نقطة تحول كبرى في حياته ... وزاده تعلقاً بها أن ذهنه ، في فورته الفجائية ، وجد من هذه المرأة وعودة قواه ، شعوراً لا يقدم أحد شقيه الا مع الآخر ، وأصبح كالجاموسة العنيدة يكاد يضرها اللبن في ضرعها ولا تدر به الا طالب معين « (ص ١٢٤) .

واذا كان جاسر قد ذهب الى السجن المرة السابقة احتجاجاً على اهانة لحقت به من أحد زملائه لأنه لم يستطع أن يحمل حجراً ضخماً فقتله وهو غاضب ، فانه لن يذهب هذه المرة اذا قتل اسماعيل - وهو كامل الوعى والهدوء - احتجاجاً على قسوة الحياة التي تجعل من نرجس شريان حياته - زوجة ذلك الرجل « . وضمهما منزل واحد .. في لذة لا يعرفها أكثر الناس . (ص ١٣٨) .

ورغم ذلك تحدث المأساة .. يذهب جاسر الى عمله كشأنه كل يوم ، وينفجر الديناميت في المحجر ، فيفقد بصره .. ويعيش بقية حياته يمد يده بالسؤال .

ولأول وهلة لا نستشعر في هذه النهاية عقاباً الهياً من السماء ضد جرائم جاسر وانما نحن نشم رائحة المأساة منذ بدأت العلاقة بينه وبين نرجس ، لا كامرأة متزوجة ، ولا لأن زوجها قريبه .. فهي امرأة

(١) محجر في الجبل ، كان يعمل نيه حجارا قبل ان يذهب الى السجن

تحترف - بعد ذلك كله - الدعارة ، وانما لأن نرجس بالذات تمثل نبع الحياة الذى تغيرت به حياة جاسر تماماً ، النبع الذى جعل من خمس عشرة سنة فى الليمان ، حلم ليلة ! أى أن العلاقة البدنية بينهما كانت السمة الايجابية الوحيدة فى صحراء جاسر الممتدة عبر خمسة عشر عاماً .. الا أن الزمن والتقاليد والعرف وبقية الظواهر السلبية فى تلك الصحراء كان لا بد أن تغمر السمة الايجابية بالرمال ، وتقتلها فى وهاد الحرمان من النور والرؤية .. فيصاب جاسر بالعمى رمزاً عميقاً الى اختناق القوة الدافعة فى كيانه تحت وطأة القوى المعادية لهذا الكيان ، حياة هذا الكيان .

ولعل أبرز ما يميز يحيى حتى فى تصويره هذه المعانى التجريدية هو احصاؤه الدقيق لشعيراتها الحية فى أعماقنا .. فهو لا يتبع جاسر من بوابة الليمان الى بيت قريبه الى نرجس الى المحجر الى هاوية المأساة ، الا من خلال أدق مشاعر الشخصية وظلال الحديث وخفقات التجربة .. لذلك تأتى صورة الجنس من الداخل فى أدب هذا الفنان ، انه لا يتجاوز اللحظة الميكانيكية فى العلاقة فحسب ، بل يتجاوز كونها علاقة مباشرة بين رجل وامرأة ، ويرفعها الى مستوى الرمز . وهى لا تستر بذلك خلف أردية كثيفة من التجريد ، وانما تستغل بالدلالة العميقة الناتجة من النفاذ الحاد لبصيرة القصاص .

وهكذا نحن لا نكتشف معنى للجنس فى أدب يحيى حتى ، ولا تفسيراً لأزمة الجنس فى قصصه ، ولا علاجاً لقضية الجنس عند الأجيال المعاصرة .. انا نكتشف تحليلاً واعياً للطبيعة الانسانية فى الفرد ، واحاطة شاملة بالعناصر المكونة لهذه الطبيعة ، ثم إبراز « الجنس » كعامل ايجابى يدفع الانسان .. غير أن هذه القوة الدافعة تصطدم دائماً - فى النماذج التى تمشى حياتها فى غيبوبة انحطاط العيش والوعى - تصطدم بجدر سميكة تدمى صاحبها وتخطط حياته بلون المأساة ، والمأساة هنا ليست مأساة وجودية ، ليست ثورة على اللامعقول ، وليست مأساة اجتماعية ، ليست

ثورة طبيعية .. ولكنها مأساة التناقض المرير بين العناصر الأصيلة في طبيعة الفرد ، تستمد القليل من مأساة الوجود الانساني ، والكثير من مأسات الاجتماعية . ثم تتفرد في النهاية بخصائص ذاتية مستقلة نابعة من ضراوة الصراع الذي لا يمل بين الانسان ونفسه ، وبين الانسان والمجتمع وبين الانسان والطبيعة ، ولا يصبح الجنس - على هذا النحو - وحشاً ضارياً ، كما سبق أن قلت لأنه لا يشكل في ذاته جوهر المأساة ، وان كان أحد معالمها الرئيسية .

والغريب حقاً ، أن هذه الوحدة المنهجية في التفكير والتعبير لم تسلك في التعبير عن نفسها الطرق التقليدية ، بمعنى أنه لم يستخدم - مثلاً - المونولوج الداخلي في تجسيد البنيان الداخلي والعوامل الشعورية للشخصيات .. ولكننا نراه يعتمد على أقرب المظاهر السلوكية بساطة ، فهو يرافق بمبه في علاقاتها العادية بينات الأسرة والأستاذ محمود والست خيرية ، ثم بالأسطى حسن . ومن الكلمات المفرقة في البساطة ، بل في السذاجة أحياناً ، من فم بمبه ، يلتقط الفنان ما يحمل في مجموعه دلالة هامة يشاؤك المتلقى في اكتشافها . لذلك تبين حقيقة الرغبة الهائلة بين ضلوع بمبه دون أن تتشنج ذرات دمها بلهب الجنس ، بصوت مسموع ، وانما يتصاعد هذا التشنج همساً يلفح وجداننا بمعنى أكبر من الرغبة السريعة الزوال ، بمعنى يترسب في كيانتنا مضيفاً اليه جرعة من الايجابية الدافعة للحياة . وعندما « تفاجأ » بمبه بالسخرية اللاذعة من حولها - لمجرد أنها فكرت في الزواج من الأسطى حسن - تتلقى مأساتها بتعاطف ومشاركة ووعي .. تماماً كما تلقينا مأساة عليوى ، فلم تتوقف كثيراً عند السطح المظهرى الذي جاء به الى السجن ، لأننا توقعنا كثيراً تتأمل طبيعة العلاقة بينه وبين النجربة . فلم يكن أماننا سوى هذا الانسان المعذب الطامح الى الحياة فحسب . وتسمو لحظات التشوة بينه وبين المرأة الى أن

تصبح تعبيراً رائعاً عن شهوة الحياة .. على أن السجن الكبير يقذف به الى السجن الصغير لنستقبل منه بعدئذ انساناً جديداً هو جاسر .. وتكرر الكارثة فى دورة تراجيدية كاملة ، كارثة التمرد الرهيب من جانب القوى المضادة - فى ذات الفرد للقوى الايجابية الدافعة فى حياته .. وعندئذ يتحول الجنس الى لحظة غنية بالحياة وان لم تكن محور الحياة .

ويؤسف الباحث حقاً ، ذلك الاقلال الشديد من جانب يحيى حقى فى الانتاج الأدبى ، لأنه يفتقد وفرة النماذج التى يستشهد بها فى تسجيل هذه الظاهرة الهامة فى أدبنا الحديث .

الفَصْلُ الثَّالِثُ الموت والجنس في أدب البدوى

لست أعتقد أن قصاصاً مصرياً من جيل الرواد ، التفت الى قضية الانسان الكبرى فى أعماق أبعادها ، كما التفت اليها الفنان العظيم محمود البدوى . فقد ظل المصير المساوى للبشر مشهداً رئيسياً فى أعماله الأدبية منذ بواكير انتاجه الفنى ، وان تفاوتت قيمة هذه الأعمال من مرحلة الى أخرى . على أن مأساة الوجود الانسانى فى أدبه تمتاز امتزاجاً عميقاً بقضية « الجنس » مما يجعل لهذه المأساة لونا خاصاً يتفرد به البدوى بين كتاب القصة الحديثة على الاطلاق . فهو لم يقصد الى معالجة العلاقة الجنسية بين البشر فى ذاتها ، وانما كتجسيد مباشر لقضية القضايا فى حياة الانسان : المصير .

والباحث فى أدب البدوى يدهش كثيراً لانزوائه عن أضواء الدراسة والتقد ، بالرغم من أنه الأديب اليتيم فى جيل الرواد الذى يستحق الأولوية بالنظر ، لما كان عليه من وعى عميق بغن القصة من جانب ، وأصاله شديدة الذكاء من جانب آخر ، ولما كان عليه من جرأة فى ارتياد أعقد المسائل الفنية والانسانية . فقد كان الرائد الحقيقى لرواية الأقصوصة بضمير المتكلم .. واذا بدت هذه الخطوة الآن - وكأنها شديدة البساطة ، فانها كانت ثورة منذ ربع قرن . ذلك أنه بالإضافة الى كونها أداة صعبة التعبير عن بقية الشخصيات والأحداث والتجارب ، فانها - أيضاً - كانت أداة هامة فى تقريب أدبنا من الاتجاه الواقعى الذى سيتشرب التجربة النفسية فى مختلف انعطافاتنا .

ولم يكن هذا المنهج التعبيرى بمعزل عن منهج فكرى مسائل ... يلتقط جزئيات الواقع دون التورط فى مبالغات تعتمد على الصدقة - كتلك التى كان محمود تيمور غارقاً منها - أو مبالغات تعتمد على تضخم الانفعال

والأحاسيس ، كما شاهدنا فى الأقاصيص الغارقة فى الرومانسية عند محمود كامل .

كان البدوى فى واقع الأمر - يقص تجربة مريرة وصعبة للغاية ، تلك هى محاولة التعبير غير المفتعل عن اللحظة الحضارية التى يعيشها ... فلم يجرى أدبه تقليداً لأحد من كتّاب أوروبا كما صنع غيره ، وإن تأثر بالأسلوب الشفاف والرؤية الشعرية التى نلاحظها فى أدب تشيكوف ... وقد حدث ذلك على أثر ادمان هذا الفنان لاتاج الكتّاب الروسى ، الذى نقل عنه الى العربية فى مستهل حياته الأدبية الشيء الكثير .

وبالرغم من أن البدوى وضع كلتا يديه على معين لا ينضب من المعانى الانسانية الفزيرة الحصة ، الا أنه لم يلتفت كثيراً الى الأسس النظرية لهذا المعنى أو ذاك ، مما أعطى فيه نكهة التلقائية والعمل العفوى ، فلم يرتبط صاحبه أساساً بمنطق ما يتصل بفكرة معينة .. ومن هنا يتسم هذا الفن بالعمومية الشديدة فى التصدى لمأساة الانسان ، والبعد التام عن العناء الفكرى المتكامل .. وربما كان هذا السبب بالذات قد نأى به عن وعى النقاد ذوى الاهتمام بالقيمة الاجتماعية ، فبينما تضح بعض قصصه بما يعاينه أبطالها من بؤس وضياع ، لا نرى ناقداً واحداً ممن تمنىهم هذه الموضوعات يلتفت اليه مثلاً وكذلك لم يتب به اليه من تعجبهم أضواء التراجيديات الانسانية على الرغم من أن الفجيرة الحية هى الصورة الدائمة المتجدد فى أدبه .

كما تسبب انعدام ارتباطه الفكرى باحدى الأبنية النظرية الكاملة أن جاءت بعض أعماله يشوبها القنور والسطحية اذا ما انفصلت عرى التقادم بينها وبين روح الفنان لأسباب بعيدة عن الفن .. الأمر الذى قد يتفاداه ذوو النظريات فى الأدب والحياة .

قلت ان نظرته لمأساة الوجود الانسانى تمتزج امتزاجاً عميقاً بقضية الجنس .. فاللوت والجسد ، خطان بارزان على جبين التجربة الانسانية فى أغلب قصصه .. ولكن افتقاد العملية الأدبية الى دينامية فكرية لا يرتفع

بالجنس فى بعض أعماله عن سطح المشكلات اليومية بنهاياتها البسيطة الساذجة . فتصادف المرأة « رائحة الفتنة » دائماً .. ومهما التقت بها عرضاً فى الطريق ، فسوف تلتقى بها مرة أخرى ومرة ثالثة .. الا أن ذلك لا يحدث فى معظم قصصه كما يذهب أحد النقاد مستطرداً أنها « تشكك فى طبيعة المرأة » وتوحى بأنها طبيعة حيوانية ، فالمرأة تحب من لا يهتم بها ، ولا تبالى بمن يهتم بها ، والمرأة هى الزوجة الأولى لشهر يار .. « تلك التى خانت الملك لتمنح نفسها للبعد التماساً للممتعة الحسية بأى طريقة » (١) .

ويسلك محمود البدوى طريقاً وعباً فى الاستجابة لأحاسيسه عن مأساة البعد الانسانى بواسطة القصة القصيرة .. وما زلت أذكر تلك الأفضولة الفرنسية التى تقول بأن رجلاً أخذ يكتشف أن أبناء جيله وأصدقائه يتساقطون الواحد بعد الآخر ، حتى أتى الموت على جميعهم ، فتأمل الرجل حياته فى هذا العالم المروع ولم ير بداً من أن يكون الحل النهائى هو الانتحار . وعندما نشرت هذه القصة ، تناولها النقاد فى أقطار كثيرة بالتحليل .. فقال ناقد ماركسى انها تأكيد ملح لما أصبح عليه المجتمع الانسانى من قوة ينتحر الفرد دونها .. فقد انتحر الرجل لأنه وجد أصدقاءه يموتون - وموت الأصدقاء هنا ترمز به القصة الى تصور انعدام المجتمع ، فكان لا بد أن يموت هو الآخر ، فلا حياة للفرد بغير المجتمع . ثم تناولها ناقد آخر يناصر الاتجاه الوجودى فى الفن قائلاً ان الانتحار كان تجسيداً رائعاً للاحاساس العميق بالعبث .. ذلك أن موت الأصدقاء فى القصة كان رمزاً لتوقف الانسان لحظة عن الانغماس فى زهول الحياة اليومية الذى يخدر حواسنا فى الحقيقة البشعة . ان هذا الوجود غير مبرر ، ومن العبث التواجد فيه أصلاً ، ومن ثم تصبح قمة الصدق مع النفس هى الانتحار ، فهو الاحتجاج الواقعى الوحيد على رعب الادراك الحقيقى لمأساة البشر .

(١) رجاء النقاش - « القصص الشاعرة » - مجلة « الشهر » عدد يناير ١٩٥٩ .

ولقد امتدح الناقدان فى النهاية هذه القصة ، بالرغم من أنهما يقفان على طرفى نقيض ، ذلك أنها تضمنت شيئاً يعلو كثيراً فوق الاتجاه الفكرى أو المذهب الأيديولوجى .. هو الصدق الفنى ، العامل الحاسم فى قيمة العمل الأولى. هذا اللون من الصدق هو السمة الأساسية فى أدب البدوى. وهو ليس صدقاً أخلاقياً ، والا اتسم بالنسبة التى يختلف عندها ذوو الانبجاعات الأخلاقية المضادة .. ولكنه صدق يتجاوز بشموله الإنسانى حدود الاعتبار الحلقية ، ليركز بصيرته على الدلالة الفنية لهذه التجربة أو تلك ، ولا يقيس درجة حرارتها بالقيم السابقة على تحقيقها الفنى ... وإنما يقيم صرح العمل الأدبى من موامة العناصر المكونة له موامة تبعده به عن الحلل الجزئى أو الشلل الكامل . فاذا اختل أو شل ، توقف عن أداء رسالته الانسانية فضلاً عن توقفه عن أن يكون فناً .

ان قصة « الأعمى » فى مجموعته المبكرة « رجل » صدرت عام ١٩٣٦ - تحكى لنا قصيد « سيد » مؤذن القرية الفاقد البصر ، والذي يرعب النساء كلما حاولن الاقتراب من بشر المسجد الذى يحرسه . ولكن - فجأة - يغير من مسلكه هذا مع امرأة غجرية اسمها « جميلة » . وذات يوم طلب إليها أن ترافقه الى مكان ما من القرية ، فطلب أن يعبرا قناة مارة وسط الحقول . وعندما تلوث أقدامها بالطين جلست جميلة تفتسل ، وما أن انتهت حتى قالت له بصوت ناعم : « - ناولنى ...

فمد يده الى الجرة .. فلمست يدها ، فكأنما لامسه لهب كاو ، فوقف ويده تلاحق يدها . ثم أمسك يدها ورفعها عن الجرة ، حتى استطاع أن يقبض عليها بقوة ، فمدت وجهها مشدودة وقالت وصوتها يرتعش : - ناولنى ...

فرفع يده الى ذراعها وضغط ، وقد أحس بألياف لحمه تلتهب . ن .. ناولنى !..

فأبقى يده ضاغطة على ذراعها ، وهو واقف يتردد .
- ما الذى تريده منى ؟

فلم يقل شيئاً . ثم مال عليها وضمها الى صدره وضغط على جسمها فتراخى ، وحملها على ذراعيه بسرعة ودخل بها حقل الذرة ، ومنذ الوهلة الأولى لا نستشعر قيمة ما من أن يكون هذا الرجل أعمى ، على أن هذه القيمة تبرز رويداً مع تحليل الفنان لتكوين « سيد » . فقد صورنا انساناً بلا ماض ولا حاضر ولا مستقبل ، وعاجزاً فى آن واحد . ومن ثم كان فقدان البصر رمزاً عميقاً الى عجز الانسان تجاه مصيره .. ومن قيل الهزل أن توهم الفنان غير واع لهذه الرمزية العميقة الدلالة فى تجربته الفنية ، لأن الأحداث جميعها والشخص كانت تصوغ هذه الرمزية فى بناء منطقي متسلسل . فأن يكون « سيد » رمزاً لعجز الانسان ، فان جميلة تصبح تمثالاً حياً للاحساس بالعبث ..

« مثنت ذاهلة ساهمة لا تحس بشئ مما حولها ولا تعرف الى أين هى ذاهبة .. على أن رجلها كاتتا تقودانها ، بحكم العادة ، الى بيتها » .. والذهول أو الهموم ، هنا ، ليس انطباعاً وجدانياً لحادث فردي .. وانما هو يرتبط أشد الارتباط بقول الفنان : « لا لذة ولا متعة ، ولا احساس بشئ من هذا كله ، ولكنها استسلمت ورضيت ، لأنه حكم عليها بأن تستسلم وترضى . لا احساس بنشوة ولا شعور بمتعة ، وانما مر كل شئ كالعاصفة الهوجاء وهى تلف كل شئ لفاً ، .. واذن فالأمر ليس مجرد « خيانة » زوجية من جانب جميلة ، أو خيانة زوجية من جانب سيد ، فبالرغم من أن نبض الحياة الانسانية يدق بانتظام وبغير وعى فى عروق التجربة ، الا أننا نحلق برغبتنا مع جثة « سيد » الملقاة على أحد جانبي الطريق فى اليوم اتالى ، لتسامل : أحقاً كان القصاص يستهدف من خلق هاتين الشخصيتين أن يجعل من العلاقة الجنسية بينهما نذيراً للخطوة من البشر ؟. ان وجهة النظر الأخلاقية هذه تنوب تماماً فى النطاق الدرامى للقصه .. فلقد كان لاختيار الفنان لشخصية جميلة بالذات دون بقية النساء دلالة خطيرة اذ هى تمثل فى جمالها الرائع وصباها المشرق ، تفتيح الحياة ورحابة آفاقها ، وفى اللحظة نفسها باستسلامها السريع العاصف ، وفجيعتها

الذاتية من الداخل ، تمثل الانسان مضطراً الى عناية صليبه ، وكأن هذا الصليب الأبدى يتضمن قوة جاذبية تمتص من النوع الانسانى قوته .. ثم تخفى نهاية « سيد » لتقول شيئاً غريباً حين بصر القرويون فى صباح اليوم التالى ، وهم فى الطريق الى سوق المركز ، بجثة ملقاة على قارعة الطريق ، ومنهم من قال انها لسيد الأعمى ، ومنهم من أنكر ذلك . على أن الذى نحن على يقين منه أن الرجل لم يدخل مسجد القرية بعد ذلك .. أبداً . فاذا نحن نذكرنا أن العلاقة بين سيد وجميلة تمت بعيداً عن العيون بصورة مطلقة ، فلن نتصور بحال مكانية كشف العلاقة حتى تفسر المفاجعة من زاوية أخلاقية .. ولكننا اذا تذكرنا نوعية أدوات التعبير عند البدوى ، استطننا أن نخرج من المأزق : فهو يستخدم شخصيات عادية للغاية لأهداف - تبدو - غير طبيعية أبداً .. بحيث لو طبقنا مقياس التجربة العادية على تلك الشخصيات لجازفنا بالقول بأنها مزيفة وأصيلة الافتعال .. أما اذا تبينا منهج الفنان فى تصوير القضية الملحة على وجدانه ، فانا لن نتش ما دنا ترتفع بالاقصوة الى مستوى الرمز الذى تومىء اليه الشخصية والحدث والتجربة من خلال المنهج التعبيرى للكاتب .

ولعل قصة « فى القرية » التى ظهرت فى مجموعة « الذئاب الجائعة » عام ١٩٤٤ .. لعلها تلقى ضوءاً كافياً على ما نحن فى سبيلنا اليه من تفسير لأعمال هذا الفنان . والقصة لأحد عمال الشوايد فى قرية بأعماق الصعيد ، وتبدأ بأن يتعلق بصر هذا العامل القوى الجسم باحدى النساء الفاتئات اللائى يملأن جراحهن بالقرب من مكان العمال . ويتعرض « نعمان » لهذه المرأة ذات فجر حتى لا يراها أحد ، فيمسك بالفأس ويستعرض فتوة جسده شبه العارى ، ثم تقبل هى من بعيد « ووقفت على رأس المنحدر أرقبها بينين زائفتين .. وطلعت ورأتى واقفاً كالناطور ! فوضعت الحجر على حافة الطريق لتصلح من ثوبها .. وقالت :

- لماذا تقف هكذا .. أتريد ان تستحم ؟

– أجل ..

– فى طريق النساء ؟.. انك شيطان !..

لقد انقطعت الرجل .. وسأذهب بعيداً .. دعنى أساعدك على حمل
الجرة .

وسرى فى جسمى اللهب . نظرت الى ، وأدركت ما يدور فى
خاطرى وشدت على ذراعها .. فقالت :

– دعنى أمضى .. لماذا تنظر الى هكذا ؟ دعنى أمضى .

وكانت تهمس ، ولكنى شددت على ذراعها بقبضة من فولاذ وحملتها
.. وفى سرعة البرق دخلت بها الى الحقل .

وقالت لى وهى تحمل الجرة عائدة الى القرية :

– انك وحش .. ولكنى أحب الوحوس .

وهنا تقوم المرأة بدورها نفسه فى القصة السابقة ، فتمثل الحياة ،
ولكن الفنان يعمق سطور هذه الحياة فيقول انها توأم القوة . ولذلك فهذه
السمة الأولى فى الرجل هى قوة البدن . كما جاء اللاحق على « الحقل »
مسرّحاً للقصتين اشارة الى الغاية العذراء التى يسترد فيها الانسان انسانته
فى أخيلة الرومانسيين القدامى والكتاب المحدثين أمثال الأمريكى ثورو
والانجليزى لورنس . غير أن الكاتب العربى لا يقدم « الغاية » كحل
للمصراع البشرى ، لأن العجز احدى الصفات الفطرية اللاصقة بطبيعة
الانسان .. لذلك ينهار ذلك الجسم العملاق الذى يشار اليه باسم «نعمان»
ينهار تحت وطأة المرض ، فيحدث الانشطار المأساوى بين الحياة وتوأمها ،
بين الحياة والقوة ، بين التفتح والانطلاق ، وما قدمنى به الانسان قبل أن
يولد من مصير تمس يجعله عاجزاً عن الجواب . وتهمل الطبيعة الكيان
الفرد للانسان لتستقبل كياناً جديداً لم يحكم عليه بالاعدام « وكان عباس
أقوى الرجال من بعدى . فاحتل مكاناً ، وأدار دقة العمل أثناء مرضى ..

والرمزية في أحاسيس البدوى لا يستغرق كشفها ، وبالتالي فانا لا نتعسف
ففي الاستقرار خيالها بين أحداث القصة ، لأنها هي نفسها ، تقدم لنا هكذا
« وورأتها قالت مساء تديم النظر ، في سكون ، الى عيني ، ثم تولى وجهها
مزعزعة !! فسألتها :

— الملقا تنظرين الى هكذا ؟ ..

فكان الهدوء الى وجهها ، وارتسمت على فمها ابتسامة باهتة ، وظلت
صالحة ..

— الملقا تنظرين الى عيني هكذا ؟

وهزنت ساعدها .. فقالت في صوت كالهمس :

— أرى في عينك شيئاً رهيباً .

— ما هو ؟

— لا أستطيع أن أیوح لك به الآن .. دعني أمضي .

— لكن أتعلمك تنهين .. حتى .. حتى

— البك مخبول — دعني أمضي .. لا شيء في عينك .

ومضت في جوف الظلام .

لقد جله الحوار في مكانه المناسب ، رامت الى أشياء وأشياء ، وإذا لم
نفسره على مستوى الرمز ، فلن يكون بذی قيمة فنية أو قيمة انسانية على
الأطلاق .. فقد بدأ تساق يتماثل الى الشقاء . ولكن هذا التماثل لا يذيب
الملمح الأولى للجزء .. ان الضرية الأولى تبلور في مجموعة من الملامح
المنثرة في وجدان تعمان للأبد " هل تحب أنك تخفي هذه النظرة ؟
أنا لست ملكاً لأحد .. أنا حرة طليقة كالطير ، أطير في كل مكان ...
ووما لأحد سلطان عليّ .. وما من شيء يخفي .. وما من شر يصيني من
السلطان ... اما أنت فتساق يوماً الى المشتقة بين صفيين من الجند .

أأكلن يسكن أن تدل هذه التوبة على دلالة غير رمزية ، الا اذا كانت

صادرة عن انسانة ساحرة ؟ وكما كانت المرأة فى هذه الأقصوصة بعيدة تماماً عن صناعة السحر ، فاننا نلتقط تلك الكلمات على وجهها الرمزى ، فنقول ان المصير التراجيدى لنعمان يتجسد فى تحول المرأة الى زميله عباس - أقوى العمال من بعد عباس الذى كان راقداً الى جانبه « وأخذنى النوم » وصحوت فتفقدت رفيقى فلم أجده بجوارى .. ودرت بصرى فيما حولى .. ولحلت امرأة خارجة من الحقل .. مضت فى الطريق وهى لا تلتفت .. ورفعت وجهى وعرفتها .. لقد كانت هى بعينها بلحمها ودمها ومشيتها ، ولا أحد يمشى غيرها ، فى غلس الليل ، وليست هناك امرأة تركب الأخطار مثلاً .. فى سبيل ارضاء رغبته . وسحبت البندقية من تحتى ، كت فى حالة هياج وخبل .

وكان من الممكن أن يقتل نعمان زميله والمرأة معاً .. ولكن البدوى يكسب الأحداث مع رمزيتها نبضاً انسانياً ، فينتظر نعمان حتى يلتقى بفريله فى حقل وبلعبا التحطيط ، ويصيب منه مقتللاً .. « وضمو الحديد فى يدي .. وساقونى وحولى نطاق من الجند الى المركز .. وسرنا على جسر القرية الطويل ، مع الشمس القارية . فى سكون وصمت .. ولحلت ناعسة عن « نازلة الى الطريق وسائرة الى النيل بتهادى على مهل ، وعلى رأسها جرتها . وكانت تمشى الهوى تودتها فى سكون وهدوء ظاهرين ، كأن لم يحدث شيء » .

وهكذا تدور الدوامة أو الطاحونة، فيظل الانسان ضحية أبدية لمصير وجوده على الأرض ، بينما تظل الحياة فى دورانها لا تتعب بالضحايا .

والبدوى يتعاطف مع الضحية تعاطفاً واضحاً ، ولكنه لا يتخذ معه موقفاً متطرفاً من عبث وجوده ومساوية الحياة .. وأضحت هذه التجربة فى أدبه أقرب الى الأنطباع الوجداني بقضية الموت ، منها الى الوعي بمأساة الجنس البشرى فى صراعه مع الطبيعة . كما جاء فى قضية الجنس تجسيداً ومزياً لجوهر الحياة عندما تمنق إحدى لحظاتها الممدن الانسانى فى فوته

وجبروته ، حتى اذا حدث التناقض فالانشطار بين الاثنين ، لن نجد هناك مأساة « جنسية » وانما نرى مأساة وجودية عبرت عن نفسها فى ثياب الجنس . ولذلك لا يعالج الفنان ازمة الجنس كأزمة واقعية الا فى القليل من قصصه . وعندئذ تجيء الغاية أو الحقول فى قصص البدوى أرضاً صالحة للدراما تحدث بين طياتها الرواسب الرومانسية الكائنة فى أعماق الكاتب .

ولقد كان تطوره من عام ١٩٣٥ حيث أصدر مجموعته الأولى « الرحيل » .. الى مجموعته الثالثة « الذئاب الجائعة » عام ١٩٤٤ حافراً لنا على تتبع تفاصيل هذا التطور . فنحن نلاحظ فى قصة الأعمى أنه كان يتخذ شخوصه على المستوى التجريدى المباشر فيصيح « سيد ، فاقداً للبصر أى عاجزاً ، وتصبح « جميلة » رائمة الفتنة والجمال .. ثم تتسلسل التجربة فى سلسلة من الأحداث المنطقية : سيد يسكن مع امرأة عجوز تعيش فى منزل قديم لأحد الملاحين المهاجرين ونفقات خبزها من « سحور » شهر رمضان . وسيد هذا لا يحب النساء ويرعبهن رغم صوته الجميل عند الأذان . انه يمنعهن من ملء جوارهن من بشر المسجد . ولكن جميلة تقلب حياته رأساً على عقب ، فيملأ لها جرتها بنفسه ويحسن معها بألفة شديدة ، حتى أنها تداعبه مداعبات سافرة ثم يرافقها ذات مساء ، وفى الطريق تنفجر أعماقه التى كانت تغلى باشتهاه جميلة . ويمارس الأثمان العلاقة البدنية فى أحم غلوائها . وفى اليوم التالي تشاهد جثة سيد بعيداً عن مدخل القرية .

هذا المنطق التجريدى المباشر ، أسهم فى الميل بالأقصوصة الى العمومية الشديدة فى علاجها لقضية الجنس ، فلم تبض العلاقة بين الاثنين بما يبررها من جانب الأثى التى يقبل المؤلف - على العكس - انها لم تستشعر أية متعة أو شعور باللذة ، أى أنها كانت مجرد آلة تنطق بالهدف الأشمل من الأقصوصة . ولعل هذه القضية الفنية من أعقد المسائل التى واجهت محمود البدوى على طول حياته الأدبية . وبالرغم من أنه يعزج

بين الموت والجنس مزجاً عميقاً ، بمعنى أننا لا نحسن يأخذها متصلاً على الآخر ، بل يتداخلان فيما بينهما تداخلاً جديلاً .. إلا أن تركيزه في تلك المرحلة المبكرة من تاريخه الفني على قضية المصير في مستواها التجريدي ، كان ينأى بالعلاقة الجنسية بين شخصه ، عن أن تكون علاقة إنسانية تتفقد تعقيداً بالغ الحدة والعنف في المستويات الانسانية غير اللبشرة والليدية عنز التعيق .

على أننا رافقنا مع قصة « في القرية » مرحلة جديدة في ألمع البدوي ، ولقد تخيرت هذه القصص الثلاث ، لأن هيكلها الطلم يقترب كثيراً في ملامحه الخارجية من هيكل « الأعمى » ومن هنا تملح ملحة للمقارنة . ف « في القرية » هي القصص أن السجز الانساني ليس بسيطاً ولا ساذجاً ، وبالتالي ليس مبشراً ، ومن هنا يتور تملح في أوج الأكتل الرجل وقوتها . يؤكد بصورة واضحة على أن المرأة أعجبت أسلسا بقوته ، فلا يستلحق علنا الرمز ، بالرغم من أن الصورة عادية ومألوفة ... ولذلك كان شيئاً طبعياً للغاية أن يتجه نظر المرأة الى عيسى بالقات « النوري » العمال من بعده ، لأنها لا تشتهي في تملح شيئاً عتيق القصصية ، بل تستحوذ على كيانها صفة عامة ، قد توجد عند تملح بدرجة أكبر ولكنها توجد عند عباس بالدرجة نفسها إذ باغت الرجل الأول صفة السجز ، أي أن النتيجة النهائية في القصص هي السجز الفردي أطم المصير البشري العام ، ولكن هذه النتيجة تبشر في القصة الأولى شيء من التصف بيننا تبعد عن التعميم في كيز الأحيان في القصة الثانية . وهكذا أعلت قضية الجنس في هذه القصة تجسداً مفصلاً للنساء الانسانية ، ظلم ينتج المغفلان الى تجريدها من جزئيات الحياة اليومية . بل أثر أن يقتضي عليها من هذه الجزئيات ما يضمن لها النض الانساني والرؤية الواقعية الحادثة للقرارة النساء . فلم نشهد تسلسلاً منطقياً للأحداث ، وإنما بناء عضويًا للدقائق التجربة بين وجهها النفسي والوجداني : انتهى عيسى هذه المرأة « النورية » ، وأعجبت المرأة بقوته . تمكن من أن يصلحها الى حقل القنرة

وهو الرجل القوي حرم من العلاقة الجنسية في هذه المنطقة النائية منذ زمن ليس ببعيد . تعرضت لعمليتين لأحدى ضربات الزمن فصابه جرح أعده فترة من الوقت تعرق المرأة خلاله بأقوى زملاء نعمان . نهشت الغيرة صدره ، فبالتح في معركة التحليل بينه وبين عباس حتى قتله ، وسبق الى المحاكم بين صديق من الجند . ولولا اللمسات الذكية من جانب الفنان التي نجحها في نبوة المرأة أو حوارها مع نعمان أو تصويرها نظراتها الميقة في قاع عينه .. لما كنا نكتشف أي ومزية في هذه التفاصيل التي أضفت على الأصوحة جواً نفسياً رائعاً ، كانت المزاوجة بينه وبين العلاقة الجنسية ، وانحة اللامعة التي توميء بأن أزمة الحرمان التي يعانيها نعمان ليست أقل قسوة من أزمة وجوده نفسها .. هذا الوجود الذي تعمق في جرأة للصبر الأسلوبى الحاد ، عندما احترت في عينه صورة العالم في اللحظة التي كان عيسى خلالها يصنع شيئاً مماثلاً مع التجربة .

تؤرخ ميصوعة « العربة الأخيرة » اتى صدرت لمحمود البدوي عام ١٩٥٨ مرحلة جديدة تماماً من مراحل تطوره ، فقد تخطى نهائياً عن الأسلوب التجريبي الليتير ، وأضحى ارتباطه بقضية الجنس لا يسلك سبيلاً «عزياً» خالصاً وإنما هي تجسد من خلال الأزمة الاجتماعية للانسان في بلاتنا . ويسهم في تحديد هذه المرحلة أساساً ، بلورة الاتجاه الواقعي في النص المسرحية آنذاك ، وإرتداد البدوي لهذا الاتجاه بلا منازع . ففي قصة « العربة الأخيرة » كان يتلقى السائق الترام « يقف وحيداً في الجزء الأعلى منها .. فما من أحد يستطيع أن يشارك وقفته في هذه البرودة الشديدة .. كان يتلقى البرد كله وحده . وكان الهواء يصفى في أذنيه ويبلغ وجهه » فقد كانت العربة مكتسوة ولا زجاج أمامياً لها . وكانت يده تتحرك على القطار .. والطريق يلعب أمامه على ضوء المصابيح البراقة .. وكان رأسه يدور كما تدور يده بالقطار ، فقد ترك والدته في البيت في نزعها الأخير .. ولم يكن يدري من أين يأتي لها بمصاريف الدفن . كان قد أتيب تحتها طوال النهار دون أن يصل الى نتيجة .

بهذا النهج التفصيلي في تكتيف العلاقة بين السائق والمجتمع ،
يكشف لنا الفنان ضبابية المسافة الموضوعية بين الانسان ووجوده المأساوي
من خلال محتته الاجتماعية الخاصة . وهى مقدمة رائدة للبنيان الدرامى
فى الأفصوصة ، فهى لا تقحم الجنس على المأساة ، وانما - كما سنرى -
تمتريج به امتزاجاً عميقاً .. اننا لا نرافق السائق حتى النهاية ، ولا ندرى
هل دفن أمه أم لا ، وانما التجأ القصاص الى هذا التمهيد التراجيدى ليشيع
جواً نفسياً معيناً فى القصة هو الحزن . وهو حزن مزدوج بدقة غريبة :
حزن على المصير الأسود الذى ينتظر موتانا الأحياء ، أى الذى يتظرنا
نحن على وجه الحصر والتجريد ، وحزن على فجعة الحياة التى تحياها
بلا حياة ، فنصبح موتى بلا قبور .

ان الكاتب يصف بعد ذلك سكان العربة الأخيرة ، ويترك سائقها
تماماً ! ولكن صورته ومأساته تظل عالقة بوجداننا ونحن نتصفح وجه
المقامر ووجه الموس ووجه المفلس .. لأنهم جميعاً وجوه عديدة لشخصية
واحدة ، تجسدت فى احدى مراحل القصة فى السائق المسكين ، كما تجسد
فى مرحلة تالية فى شخصية « نرجس » وهى امرأة فشلت فى حياتها
الزوجية ثم احترفت الرقص فى شبابهها الأول .. وأولاهها الدهر ظهره
فوجدت نفسها فى الشارع . وأخيراً أشفق عليها صاحب ملهى وجعلها
عاملة فى شباك التذاكر .. وكانت تغلق الشباك وتذهب الى المشرب ، لتسى
مجدها الأقل .. فاذا انتهى الرقص خرجت من الباب الخلفى الى الترام
الأخير .. اننا نحس بتوالى النماذج فى « العربة الأخيرة » . ان اختيارهم
تم وفق منهج تصويرى محدد هو تركيز الضوء على مأساة الانسان من خلال
نماذج بشرية مأساوية بطبيعتها ، ومن ثم تقوم العربة الأخيرة بدور تابوت
الموت ، فكل ما يحمله هذا التابوت رمز واقى لدورة مصيرنا . وهكذا
تلتقى نرجس بـ « يوسف النجار » .. (ولم يكن يوسف متزوجاً ، وليس
فى تاريخ حياته كلها امرأة واحدة .. ومع ذلك فقد كان سعيداً قائماً من
حظه فى الحياة ، وراضياً عن نفسه كل الرضى .. لم يكن يتصور أن شيئاً

ينقصه ، لم يدر بخلده هذا قط) .. ولن نحس تناقضاً بين هذه الكلمات ، وما تلاها عندما يقول الكاتب « ان يوسف عرض على فتاة الليل مبلغاً كبيراً من المال كى تقضى الليلة معه » وكان هو ينظر اليها بعينين نهيتين شرهتين .. ويحدق بشده فى نحرها العارى ، وجيدها وكل جزء من أجزائه جسمها كان كأنه يرى امرأة لأول مرة فى حياته وكان فى حركاته ما يبعث السخرية والاشمئزاز فى نفسها وكان لا يصدق نفسه . أحقاً أنه مع امرأة وبعد قليل سيضمها الى صدره ويطنفئ نار وجده .. ويشرب من شفتيها .. هل سيحدث هذا حقاً بعد كل هذه السنين الطوال من الحرمان والجذب ؟ واستكثر على نفسه كل هذا واخضلت عيناه بالدمع ! وأخيراً جثا تحت قدميها ، وأخذ يبكى ويفرر رجلها بالقبلات .

قلت انه ليس ثمة تناقض بين صورة يوسف هذه ، وصورته التى قبلها اذا أخذنا فى اعتبارنا أن ما نراه تناقضاً هو فجائية الوعى لدى الانسان بهذا الوجود ، ورعب إدراكه لمعنى هذا الوجود .. وهنا يجيء الجنس تجسيدا لهذا الوجود بعينه من خلال انعكاسه الاجتماعى الذى يمزق كيانات البشر فى صورة وجه أبيض لم يعرف امرأة كيوسف النجار ، أو امرأة فاتتها جميع عربات الحياة ولم يتبقى لها سوى العربة الأخيرة - مثل نرجس .

الا أن فجائية الوعى ليست قاصرة على كينونة يوسف وحدها ، بل هى قانون عام يشمل النوع الانسانى كله ... لذلك تهبط لحظة الوعى على نرجس صباح ميته فى أحضان يوسف « كانت نرجس ثملة متعبة فى الليل .. واستيقظت قبل رفيقها فى الصباح ونظرت الى وجهه بجوارها .. نظرت الى وجهه وجسمه وصرخت ! ان برصه ودمامته .. لا حد لبشاعتها .. شعرت بتقزز وغثيان مفرط .. ونهضت من الفراش بسرعة وصرخت .

وفتح عينيه ونظر اليها كالكلب الذليل وقال بصوت مرتعش :

.. ما الذى جرى ؟..

ونظرت اليه باحتقار .. وكان جسمها كله يتنفذ من فورة الغضب .

وضاحت بأعلى صوته :

- أيها الكلب القذر .. كيف تسوغ لنفسك أن تقترب من المرأة ؟
لقد قتلتني . لا يمكن أن أنسى هذه الليلة .. لا يمكن أن أنساها ..
لا يمكن أن أسحو صورتك البشة من خيالي .. خذ قوتك ..

وألفت في وجهه الورقة المالية التي أعطاه لها في الليل وخرجت »

ومرة أخرى لا ينبغي أن نحس لصدور هذه الكلمات عن أجواه
فبات الليل ، قد أوما لنا الكاتب بأن الصقعة تمت في التلالم ، ألى في خلال
الحاجة الاجتماعية الملحة رفيقة الذبول بينما ألفت توجس مع أفسواه
الفجر حين اكتشفت أن العلاقة بينها وبين هذا الرجل ، العلاقة اللصقة
بالحياة ، تملن عن وجه بشع للناية يتمتع به أحد أطراف العلاقة ... وفي
خضم هذا الوعي تضائل قيمة الأرملة الاجتماعية ، وتبرز اللسلة الأكثر
شمولاً واستيعاباً لجوهر الانسان وحيث تقى فتاة الليل اللسلة الورقة
المالية في وجه الرجل ، على الرغم من اساء الصقعة من جانبها ، ألى على
الرغم من أنها كانت تستطيع أن تأخذ الورقة يد أن قامت بدورها للتصني
وتقرب عن وجهه للأبد .. ولكن القتل جرد أن يؤكد على وجودنا
الطابع الحقيقي للمساءة .. فلا يطمس ملمحاً واحداً من ملامحه تحت ستار
معالم القشرة الخارجية .. « لقد رمت المرأة اللعينة يسهم قاتل ... واستلكت
منه سكينه التفتين والرضا بما هو كائن ، والفتلة يما تلتى به الحياة .. لهم
يذكر له واحد من علاماته قط أنه دميم أو أيرص ... ولقد تسمى هذا كله
باستغرافه في عمله ، وكان يؤديه على أحسن وجه » ، قالت ألى علاقته
بهؤلاء العملاء علاقة خارجية ، علاقة غير حياتية ، أما علاقته بتوجس ،
فهى تمس أعماق حياته .. « تميزت نظرتة للحياة ونظرتة للانس ... وأصبح
قلق النفس ، مضطرباً ، سلباً خزيناً حزن الحميمين الايدي » .

ويعينى هنا أن أكرر أن منهج البدوى في رؤية اللسلة الوجودية
للانسان وأزمته الاجتماعية على السواء ، تظل تسلماً من التمرد .. لهذا
يصبح الحمر القاسم المشترك الأعظم بين أغلب قصصه - فهو الاجتماعي

الوحيدة الشافية عند انسان البدوى على ما يعترى حياته من لحظات وغى تنفجر بالحزن والفجعة . بل ان الموت يلعب دوراً مماثلاً لدور الخمر في أقاصيص هذا الفنان . اذ بالرغم من أن الموت يلعب لديه أساساً دور المصير التراجيدى الرامز الى الدورة العبية في حياة الانسان منذ مولده الى انقضائه ، فان مبالغة البدوى فى استخدام الموت جعلت منه شكلاً هروبياً يحذر الانسان عن واقعه الوجودى والاجتماعى .. وهكذا سقط يوسف النجار من الترام وهو نمل .. وكان غمام كثيف يزحف أمام عينه وسقط رأسه على صدره وأغفى ، وتب على حس امرأة ففتح عينيه وتلفت . انه يعرف صاحبة هذا الصوت .. ان المهدي بها لم يكن بعيداً .. ودار بصره ثم حذى انها «نرجس» ثم يحاول النزول وراءها ، فيسقط بين العجلات . يموت يوسف اذن كشخصية انسانية ليقى في وجدانا شخصية فنية متكاملة ، قوية التماسك ، تثير تساؤلاتنا بصفة دائمة . فقد توخى الفنان فى صياغتها المزاجية بين دلالتها الخاصة ودلالاتها العامة بأن أتاح للشخصية حرية السلوك الفردى الضيق والسلوك الرمزى الشامل ، فامتزجت قضية الجنس بمأساة وجوده امتزاجاً عميقاً ، باتخاذة الأزمة الاجتماعية صورة حية واقعية للصراع بين هذه الأضواء ، ولولا هذا الصراع المقد ، لجاء بناء الأقصوصة تقريرياً للغاية ، حين راح المؤلف يقدم شخوصه فى عبارات سريعة للغاية تخلو من الحركة الدرامية للحدث . ولكن اتساع هذه الحركة بين المقدمة التى مهد بها الفنان لقصته بشخصية السائق الذى ترك أمه فى النزاع الأخير ، وبين سقوط يوسف النجار بين عجلات العربة الأخيرة أن همزة الوصل بين يوسف والسائق ، هى الاطار المأساوى للتجربة الانسانية . تجربة الإدراك المرعب للحياة .. كما نرى فى قصة « رجل فى الطريق » حيث يقول الكاتب وكان ادراكه الصحيح للحياة قد جعله لا يعبأ بشيء مما تواضع عليه الناس فهو يسكر وينام فى الطريق ، « ذلك أنه فى احدى لحظات الوعى هذه ، توفرت له فرصة اللقاء المنفرد بزوجة زميله ، ووجدت أمامى أنا الشاب القوى الذى يعانى مرارة الحرمان

امرأة ناضجة محرومة مثل .. كان في نظراتها تكسر ولين . وكان جسمها يروح ويحيى أمامى وهى فى أحسن مجالها ، فأخذت أنظر اليها ، وأنا مستغرق فيها بحواسى ومشاعرى جميعاً . ونسيت أنها امرأة صاحبى ، نسيت هذا وذكرت أنتى وحيد فى قلب الليل مع امرأة اشتيتها من كل قلبى . ودون أن تدري ما حدث كانت بين ذراعى وكنت أرتوى منها . وغرقنا فى الشهوة فلم نحفل بأحد . وأصبحت أقابلها كل يوم .

هذا اللقاء مع الجنس ، ليس لقاء عادياً . وحقاً نحن لا نشر هنا على أزمة اجتماعية ، لو نظرنا الى الأزمة من الخارج .. ولكننا سوف نشر على أعماق الأزمة فى الحرمان والوحدة والعمل الشاق المرهق الى نهاية هذه الآلام المرة التى يعانها الرجل ، ومن ثم كان طبيعياً أن تنوب هذه الآلام مؤقتاً بين أحضان أقرب امرأة ، فإذا تخير الفنان هذه المرأة من بين مئات النساء ، لتكون زوجة أقرب الناس الى الرجل ، فانه يكون قد تخير شكل «المأسة» فى الأقصوصة ليبر عن عشرات التناقضات بين المواطن الانسانى ازاء مأساة وجوده ومحتته الاجتماعية وانحداره النفسى وبلبلته الفكرية .. ، ودون أن تتبادل كلمة واحدة - يقصد بينه وبين الزوج - تشابكنا فى عراك دموى وظللنا نقتل حتى لم تبق فينا قدرة على الحركة ، ورحت فى غيبوبة طويلة .. ولما فتحت عيني نظرت اليه كان الدم يلطخ وجهه ، وكان صدغه قد تهشم من ضربة قاتلة .. فأدركت هول ما حدث ، وأغمضت عيني . هكذا يحدد الكاتب العلاقة بين الجسد والموت ، فإذا كان الجنس يمر عن ذروة الحياة والمأساة معاً ، فان الجسد وحده يصور تطور هذه الدورة التراجيدية بوعى كامل .. فهو يزدهر مع نشوة الجنس ويذبل مع الموت ، أى أنه يملن لحظتى الوجود والعدم فى آن واحد . تماماً كما شاهدنا فى قصة « زهور ذابلة » التى تضم فيها عربة الموتى جثة أحمد فى الجزء الخلفى منها ، والقريب الذى تسلم الجثة فى الجزء الأوسط والسائق فى الجزء الامامى .. وتعرض طريق القافلة امرأة تريد السفر الى سمالوط ، ويسجل قريب الميت « كانت تنظر الى بعينين ذابلتين ...

وتحاول أن تصل بهما الى أطواء نفسى ، ولكننى وجدت نفسى مرة أخرى أغيب عنها ، وأرسل البصر الى الليل .. وأخذت أقرب النجوم وأفكر .. اتنى الآن فى عربة .. وبجوارى فتاة ريفية فى مثل جمال الفجر .. وهى تنظر الى ، وقد يكون فى نظرتها اشتها .. ولكننى بعيد عنها ، وإن كنت أقرب شيء إليها .. بعيد عنها بجسمى ونفسى أفكر فى الموت ... وما بعد الموت .. والزهور الذابلة فى الحديقة ... والأوراق التى تتساقط من الشجر وأحمد الذى بنى وبينه نافذة زجاجية صغيرة .. فإذا فتحته ، ربما طالعتنى رائحة كريهة ، عفن الموتى .. ما أعجب الحياة .. الشاب الذى كنت أحادثه بالأسى قد غدا اليوم جيفة . ولا بد لنا من أن نمر التفتنا كاملاً الى هذه التأملات فى الموت والحياة والزهور الذابلة ، لأنها تشكل جميعاً الصورة النفسية لمشهد المصير عند محمود البدوى . فهو يلح إلحاحاً شديداً فى بنائه الفنى على استخدام أقرب التمازج المعبرة لنا ، كالعربة الأخيرة والمئذنة فى الميناء ، وعربة الموتى ، ثم يجيء بالجنس والجسد من زوايا متعددة ، من زاوية العلاقة الحميمة بين الزوج والعشيق (رجل على الطريق) ، أو فى وجود القريب العزيز (الزهور الذابلة) .. وفى هذه القصة الأخيرة بالذات ، لا يتوانى القصاص عن أن يدعنا نلتقى بمصيرنا وطريقنا الى هذا المصير ، بكل ما يتحملة هذا اللقاء من قسوة رهبة . لقد تمطت العربة ، ونزل السائق ليمضى الى احدى البلاد المجاورة فاستقدم من يصلحها ، وترك الميت وقريبه فى الجزء الأوسط من العربة ، يقول « شعرت بعد أن تركنا السائق أن حسلاً قد انزاح عن صدرى . وأن الفاصل الذى كان يحجب عنى هذه المرأة قد أزيل ونسيت الموت .. وصاحبى الراقد خلفنا فى العربة . نسيت كل شيء يتصل بهذا واتجهت بكلىتى الى هذه المرأة ، وكانت قد رفعت رأسها وواجهتنى . ونظرت الى .. وعادتنى الرعشة من جديد .. وايتداً العرق ينضغ على جبينى .. واقتربت منى وقالت فى صوت خافت :

– أخائف أنت ؟

فقلت لها بصوت مرتعش :

— أبداً ...

ومددت يدي دون وعي ، كانت يدي تزحف في الظلام كالمنكبوت :

— يدك ساخنة .

ولم أقل لها شيئاً .. وتركت يدي في يدها .. وأغمضت عيني ..

— مالك ؟ أنت محموم ؟

ليس هذا تداعياً في الصور عند البدوي ، كما أنه ليس تداعياً فكرياً وانما هو البناء العام للأقصوصة يفرض نوعية هذه التفاصيل .. فقد جعل من عربة الموتى « لحظة » متميزة داخل الزمان والمكان ، ثم ترك لنا الميت في الجزء الأخير من العربة كشخصية فنية تلعب دوراً رئيسياً هو الموت ، ودوراً ثانوياً هو الجسد في احدى مظاهره . ثم التقينا بقريب الميت الذي ينسى الموت تماماً في ذهول جمال المرأة ، التي كانت بدورها وجهاً آخر للجسد ، الوجه المقابل للدم . وفي غمرة الأحساس بالحياة ، بالوجه الاجتماعي منها ينسى — أو يتناسى — الصورة العدمية للجسد ، ويقبل على المرأة في نشوة واحتياج .. « ومرت يدها على يدي وذراعي .. ووجدت يدي تلمس على ذراعيها .. وشعرت بنعومة بشرتها تحت ملمس أصابعي .. وأحسست بجسمي يتخدر » ، ذلك أن التماس « المتعة » في الحياة ، بمعناها البسيط الساذج ، يستلزم ان نكون ذاهلين عن وجودنا الحقيقي ، ومتعة المساوية الكبرى ، متعة اكتشاف أو محاولة اكتشاف دلالة واحدة له تنقذ الانسان من هوة العت التي يتردى فيها .. لهذا تحين الفرصة أمام بطل عربة الموتى ، فيستيقظ من سباته وخدره .. « وكأني كنت في غيبوبة ورجعت الى نفسي ، وبحركة لاشعورية .. مددت رأسي وظلّرت من النافذة .. الى صاحبي . وكان في نفضه وعليه الفطاء الحريري ، هل صورته تحرك ، ونظر البنا ؟ ووضعت يدي على جيني ، وملت الى النافذة ،

وابتعدت عن المرأة .. أى أن ثمة تناقضاً نسبياً بين الاحساس العميق بالحياة والاحساس المقابل بالموت ازاء قضية الجنس ، لأن الفنان هنا لا يصوغ قصيته مستقلة بذاتها وإنما تجسيدا لقضية الوجود بكاملها .

ان مجموعة « العربية الأخيرة » لا تؤرخ فحسب لمرحلة من مراحل تطور الفنان محمود البدوى ، وإنما تسجل - له أو عليه - محور القضية الأساسية التى يعيشها فى الحياة والفن .. تلك هى قضية المصير . كما تسجل - له أو عليه - الأطار الدرامى لهذه القضية .. ذلك هو الجنس ، فقد تضمنت هذه المجموعة أكثر من خمس أفاصيص تعالج المسألة بصورة مباشرة لا تتحمل التأويل .. الأمر الذى لم يحدث فى احدى مجموعاته القصصية ، السابقة أو اللاحقة . كذلك بلغ البناء الفنى فى هذه المرحلة - عام ١٩٤٨ - درجة عالية من التكامل لم يصل اليها البدوى فى اتاجه الأخير . اذ كان اعتماده الاكبر - فيما مضى - هو تسخير كافة دقائق التجربة وجزئيات أحداثها فى تشييد القصة الدرامية للأقصوصة بلاتعرجات فى الوسط أو تمهيدات فى المقدمة أو زوائد وتذييلات فى النهاية . لذا جاء عرضه لقضية الجنس بعيداً عن التشريح الموضوعى للعلاقة البدنية الحميمة بين الرجل والمرأة ، كما لم يعجىء صورة عرضية أو قيمة ثانوية تتازعها قوى الخير والشر .. أى انه لم يناقش الجنس باعتباره ظاهرة اجتماعية أو طبيعية فطرية فى ذات الفرد ، وإنما ناقشه باعتباره تجسيدا جوهرياً لقضية وجودنا كله ، لقضية مصيرنا . لهذا ارتبط فى وعينا - بتأثير من الفنان - أن ثمة علاقة بين الجسد والموت ، علاقة تتجاوز الرؤية السطحية للجسد وهو فى رعدة الحياة والجسد تعاقبه ديدان القبر ... كلا ، لم تكن هذه رؤية محمود البدوى فى تصويره وتصويره للعلاقة الجسد بالموت ، اذ كان كلاهما تعبيراً علوياً رامزاً الى مسألتى الجنس والوجود .. وكيف أن التناقض الحاد بين الموت والحياة ، يتخذ لنفسه تعبيراً حاسماً فى العلاقة الجنسية فقد خللت فورة الأشتهاء أو ثورة الأنفصال الحس تؤكد منذ بدايتها الى نهايتها ، أنها تمثل بداية الحياة ونهايتها ، فبالرغم من

تناقضهما الا أنهما متصلان فيما بينهما أوثق الاتصال ، وفي حركة جديدة دائمة التجدد ، نرصد دورات حياتنا ووجودنا ومصيرنا . ولا شك أن المأساة هي الكلمة الأولى والأخيرة لهذه الدورات ، نتيجة مسبقة ولاحقة لوعينا وقسوة ادراكنا . ولهذا أيضاً تتجاوز قضية الجنس في أدب البدوى الأزمة الاجتماعية وإن لم تتجاهلها بل تتخللها في صميمها ، كما أنها تتجاوز العناصر المتصارعة في ذوات الأفراد ، وأن تضمنتها في جوهرها .

في قصة « ليلة لن أنساها » تختلط على ذهن البطل مشاعر كثيرة تشابه فيما بينها تشابكاً مقدماً للغاية ... فقد ترك أخاه في المستشفى بين الحياة والموت ، ولكنه اذ اضطر أن يبيت الى جانب امرأة فوق سطح المنزل لفقدانه مفتاح الشقة ، فانه يتساءل .. « ان على قيد خطوات منى امرأة غريبة في ربيع عمرها ، وتمد فتنة في بنات جنسها ، قد أطفأت المصابيح وتركت باب حجرتها مفتوحاً تكرماً منها وتادباً ، وأنا أسمع بين كل لحظة وأخرى حركة جسمها على السرير فكيف أنام ؟ » .. وأما نحن فتعجبنا معه بصورة عكسية فلا تسأل معه وانما نرقب الحركة السلوكية من جانبه .. « أخذت أعد النجوم في السماء حتى غفوت ، واستيقظت مع الفجر .. وأنا شاعر بالمطش الشديد .. وبحث عن القلة حولي فلم أجدها ... ثم رأيتها وقد وضعتها على منضدة رخامية قرب الباب ، فالتجته اليها ودخلت الغرفة على أطراف أصابعي ، مخافة أن تصحو صاحبتى .. ووقع نظري عليها وهي نائمة على السرير ، وقد تهدل شعرها وانحسر ثوبها عن ساقها . وقفت عند مدخل الباب أنظر اليها والى القلة وأسائل نفسي : من أين أرتوى ؟ » . هكذا يراجع الفنان بين المظهر الخارجى والسلوك الداخلى في نفس الشخصية ، لا لتصبح النتيجة منطقية أو تداعياً ذهنياً وانما لتصبح تصرفاً طبيعياً لا استغراق فيه . « ودخلت الى غرفتى وجلست على الفراش وأنا مطرق برأى ، وشعرت كأنى أحمل وحدى شقاء الناس جميعاً .. واقتربت منى سمعية وجلست بجانبى ومدت وجهها الى وقالت :

— صلاح .. أنت سكران ؟

فأسكت يسدها ، ونظرت الى عينيها ، وسبحت عيناي فى الضوء
والبريق والظلام .. سبحت عيناي .. وجردتها بخيالى من كل ملابسها ،
وتمثلت لى الفتة التى تطل من كل شئ فيها . وطوقتها بذراعى وهى
تتمنع ، ثم لانت أخيراً واستسلمت ، .. فى هذا الاطار من النشوة الجنسية ،
وفى القمة الدرامية للتجربة ، يموت شقيق صلاح ، وعندما يذهب اليه
فى اليوم التالى ، يكون قد وضع فى ثلاجة المستشفى ، فتخترق لحظة
الجنس قلبه ، ويمضى تاركاً الشقة والمنزل والقاهرة الى الأبد ، وكأنى
بالفنان يتجاوز لحظة الجنس والموت ، ليصل الى قرار معنى الوجود ،
الذى يترسب فى قاعة معنى الدم ، فى اللحظة نفسها ، وبالقوة والمنطق
نفسهما .

ومحمود البدوى - كما قلت - لا يثور على اللحظة ولا على منطقها ،
ولا يعلم أن الميت واللاجدوى حقيقة لا ريب فيها ، ولكن الحقيقة المقابلة
هى موقف الانسان من الحقيقة الأولى : هل التمرد أم الانتحار ؟ ان أدبنا
يجيب ، بمتهى الشجاعة والجرأة والحزن : الانتحار ! ففى قصة « المدرس
الأول » من المجموعة نفسها « العربية الأخيرة » يتعرف مدرس الموسيقى
على تلميذه ، وهو يخوض أزمة نفسية ، فيقع المدرس فى هوى زوجة
التلميذ . وبينما يتأزم حالة المريض تأزماً بالغ الحدة ، يكون المدرس قد
حاول السقوط مع الزوجة المخرومة . و « محاولة السقوط » مشهد رهيب
يستيقظ عليه الزوج ، ويشفى من مرضه ، ليذهب فى أول دفعة فى حرب
فلسطين ، أى ، ليتنحى !! لقد كان زوجاً مزيفاً نسى تماماً هذه الزوجة ،
وغمرته لحظات الضعف بما يشبه الشلل عن الوعي .. فجاء الرجل الغريب
ليسقط على وجدانه قطرات لاهية من الوعي الحاد .. فما كان منه الا أن
حمل عصاه على كاهله ورحل عن العالم .. لم يرد له الفنان أن يموت على
فراشه ، وما أسر ذلك بالنسبة لمريض نفسانى تهزه صدمة نفسية جديدة .
ولكنه آثر أن يقول شيئاً ، وأن يقول هذا الشئ فى بنیان درامى ممتاز .
لذا أفاق من المرض العابر ، ليتنحى فى بطولة مثالية هى الحرب . أى أنه

شفى من المرض الصغير ، ليقع فى مرض أكبر هو الخنوع والاستسلام .
وتصل إلنا هذه المعانى عبر الأقصوصة فى مستويات تصاعدية ، أى أن
الفنان يبدأ بلحظة الجنس كنتيجة للحرمان ، ثم يرتفع بهذه اللحظة الى
مستوى آخر هو دلالة الوجود ، فاذا اكتشف الرجل هذه الدلالة صهرته
الفيجية فى بوتقة الوعى ، ومات منتحراً .

وبعد عشر سنوات من ظهور تلك المجموعة القصصية الهامة لمحمود
البدوى نراه يلح على قضية حياته وفنه وبين حين وآخر ، كما نلاحظ فى
مجموعة « الأعرج فى الميناء » التى صدرت عام ١٩٥٨ . ولكننا نلاحظ
شيئاً آخر ، أن التجربة الانسانية فى أدب هذا الفنان العظيم بدأت تسطح
شيئاً فشيئاً ، فيصبح الموت حادثاً عارضاً يثير الاستفزاز ، يصبح الجنس
مسألة عابرة لا تثير التأمل . وما زلت أَسْأَلُ :

ماذا ؟ ماذا حدث لهذا الرائد الكبير ؟

الفصل الرابع العربي في الحى اللاتينى

لعل قصة « الحى اللاتينى » للكاتب اللبنانى الدكتور سهيل ادريس ، من أهم الأعمال الفنية فى الأدب العربى الحديث ، التى ناقشت موضوع اللقاء بين الرجل الشرقى والحضارة الأوروبية فى غير قليل من الاسهاب والتعمق . بل ربما كانت التجربة الانسانية فى هذه القصة من أكبر التجارب التى أخلصت فى التعبير عن هذا اللقاء من خلال العلاقة بين الرجل والمرأة .

ودراستا هذه ليست فصلاً عن فن الرواية عند سهيل ادريس ، أو حتى الجنس فى أعمال هذا الكاتب ، بل هى تستهدف أساساً البحث عن طبيعة ذلك اللقاء الهام بين العربى والحى اللاتينى ، أو بين الرجل فى بلادنا والحضارة الأوروبية . لذا نحن لسنا بحاجة الى دراسة الجنس فى بقية أعمال الدكتور سهيل ، رغم عمرانها بمادة هذا الموضوع ، كما أننا لن نتطرق الى جميع جوانب « الحى اللاتينى » ، اذ ما يعنينا فى دراستنا هو ما تشتمل عليه من اصطدام مباشر بين حضارتنا والحضارة الغربية مرموزاً الى ذلك بالعلاقة البدنية الحميمة بين الشاب اللبنانى والمرأة الفرنسية ..

ولقد صدرت القصة عام ١٩٥٤ فى تلك المرحلة المليئة بالأحداث العربية ، والتى تتخذ فيها تلك الأحداث وجه العداء الخالص للاستعمار الأوروبى والأمريكى وهما قمة الحضارة الأوروبية فى عصرنا .. ومن خلال الصراع السياسى والاقتصادى بيننا وبين الغرب ، يتبلور صراعنا الحضارى الكبير بين أمتنا العربية التى ما تزال فى دور التكامل والتكوين ، وبين كافة أشكال التخلف الماثلة فى الأنظمة الاجتماعية الرجعية على النطاق المحلى ، وأنظمة القهر الأجنبى العالمية ..

وليس شك أن التفاعل بيننا وبين العالم لم ينقطع في أية مرحلة من التاريخ ، ولكن هذا التفاعل منذ حوالى نصف قرن أو يزيد قليلاً ، اتخذ لنفسه مساراً آخر ومعدلاً أسرع . وقد شهدت الخمسون سنة الأخيرة في المنطقة العربية ، لحظات عصية دامية كانت ارهاصاً واضحاً لأزمة الضمير العربى المعاصر . ومن العناصر الأساسية في هذه الأزمة ، التخلف الحضارى البالغ الضراوة والعنف الذى ما يزال يعجز عن واقفنا الحديث بكل إمكانيات التمهق والتفويق . ورغم أننا نستحدث كل لحظة في حياتنا اليومية ، ما تصل اليه منجزات العلم والتكنيك ، بل والأنظمة الاجتماعية المتقدمة نسبياً ، فإنا في الوقت نفسه نخط في وهاذ عميقة من النوم والموت بين أحضان الجثث العفنة من القيم الوراثة القديمة . هذا العنصر في أزمنا يشكل تناقضاً خطيراً بين ثورية المرحلة الراهنة في حضارتنا العربية وتقدميتها من جانب ، وبين توابت أثرية مليئة بالمومياءات الروحية التى تبهر أظفار السياح من المرضى والمستشرقين الأجانب ، لكونها ما تزال باقية في ديانا منذ آلاف السنين . هذا التناقض في حياتنا اليوم ليس الا واحداً من التناقضات العديدة رغم خطورتها والتى تدور في فلك التناقض الأكبر بيننا وبين الوجه الاستعماري للحضارة الغربية .

وكان من السهل اليسير ، أن نقول بأن الحى اللاتينى تسجيل تاريخى أمين لاحدى مراحل تطور التناقض بيننا وبين الغرب .. ففيها يفترق فؤاد هن فرانسواز - وهما شخصيتان ثانويتان رغم أهميتهما - لأن كليهما مختلفان من حيث موقف فرنسا في شمال أفريقيا : فؤاد تغلى دماؤه العربية غضباً من الموقف الفرنسى ، وفرانسواز تنزعج كثيراً من الموقف العربى . وفيها يتفق بطل القصة مع جانين موترو في موقف واحد ازاء هذه القضية . بينما هناك الكثيرون من الطلاب العرب الذين حاربوا الرابطة التى كونها فؤاد وصبحى وأحمد وبقية الأصدقاء لدعم الفكرة العربية - أقول بصدق ذلك كله ، انه كان يمكن القول بأن القصة تسجيل صادق لفترة ما من فترات الصراع بين الشرق العربى والغرب الأوروبى .

وما كنا نستطيع كذلك أن نستطرد في استنتاجاتنا من الرواية ،
بأنها تلخيص لموقف الرجل العربي من المرأة عموماً في تلك المرحلة
التاريخية التي تتسم بالتحول والتغير والانصراف . ولن نعدم حينذاك أن
نستشهد بشهادات النماذج والأمثلة على طبيعة الشد والجذب في وجدان
البطل بين « مثال » المرأة الذي صورته خياله من صفحات الكتب وحكايات
الأصدقاء وأفلام السينما ، و « واقعه » الذي عاشه مع مشروع خطيئته
ناهدة ، في بيروت ، ويليان ومارجريت وجانين في باريس .

ولكننا - في جميع أوهامنا وتصوراتنا - لن نصل إلى أن المحور
الرئيسي في القصة هو عقدة أوديب (كما قال الدكتور أحمد كمال زكي)،
أو هو النزعة الرجسية عند البطل (كما أكد الأستاذ نجيب سرور) (١)
ذلك أن الفكرة الأولى لا تستند إلى دليل واحد ، والفكرة الثانية تخطئ
بين الاحساس المفرط بالذات ، ومحاولة اكتشاف هذه الذات . ولولا هذا
الخلط لاستطعنا أن نضع أيدينا بالفعل على مفتاح الحى اللاتينى .

محاولة اكتشاف الذات ، سلسلة متصلة الحلقات من تضال الانسان
العربى ضد كافة القوى الذاتية والموضوعية ، لاكتشاف ذاته الحضارية .
ولكن هذا التضال - منذ أكثر من عشر سنوات - اكتسب الكثير من
مؤهلات الحضارة الأوروبية ومكتسباتها العقلية في محاولة فك الرموز
وحل الطالسم المحيطة بمجاهل ذاته وأغوارها . لذلك يخاطب بطل الحى
اللاتينى نفسه « ينبغي أن تعذب ، أن تصهرك المحن اذا شئت أن يكون
لحياتك معنى » (ص ١٣ ، ١٤) .. هذا هو الهدف الكبير الذى يرافقه
منذ البداية ، منذ غادر ميناء بيروت في طريقه إلى باريس . ولقد تعرض
هذا الهدف لتجسيديات عديدة ، التوت وتمتدت وانبسطت حسب التعاريف
والتحيزات التي صادفت رحلته في خضم الحضارة الأوروبية المضطربة
بشتى ألوان الثورات الأدبية والفنية والعلمية والفلسفية ، هذه الثورات
التي تتجمد أخيراً في بؤرة باردة من التفسخ الحضارى ، كاحدى النتائج

(١) راجع «الاداب» - عدد فبراير سنة ١٩٥٥ .

المنوية للحروب العالمية الساخنة والباردة وانعكاساتها على الانسان الأوروبي . فهو ينظر : « مقابل الفندق » عند زاوية الباب الكبير شيخان معتقان ، يتحركان بين لحظة ولحظة فينصعلان ، ثم يلتصقان دون تأمة . ظلان أسودان ينصهران ظلاً واحداً بين لحظة ولحظة » (١٨) .. كان هذا المشهد انقلاباً تاريخياً فى خياله الذى جاوزت أسلاكه المكهربة بالحرمين والكبت والرغبة حدود شرقه العربى ، وامتدت عبر آلاف الأميال الى جنة أوروبا ، حيث حوريات باريس . ولكن هذا الخيال لم يصل يوماً الى تفاصيل ذلك المشهد فى زاوية الباب الكبير فراح ، هو وزملاؤه ، يحدقون فى الظل الأسود البعيد المنصر عن ظلين اثنين !

وحقاً هو يؤكد هدفه من الحياة ، أو غاية وجوده - كما يقول - فى دراسة الأدب العربى تارة ، وفكرة الرابطة العربية للطلبة تارة أخرى ، ويقرض الشعر فى أوقات الفراغ تارة ثالثة . الا أن هذه جميعاً ، كانت بمثابة الحواشى بالنسبة للحنين الجارف بين ضلوعه لحوض تجربة عميقة مع المرأة هنا .. فى قلب باريس ! وعندما أضع خطأ تحت كلمة « تجربة عميقة » فانما أقصد الى تأكيد ذلك المعنى الرابض فى جميع أبعاد الشخصية .. اذ أن تجاربه السابقة مع جانين لم ترتفع الى مستوى « المثال » الرائد فى أعماقه ، الى مستوى الدلالة الحقيقية للمرأة كما عايشها فى ذلك الجزء الخفى من نفسه ، عن عيون الأهل والمجتمع والضمير الشرقى والقيم الرثة المهلهلة . كلا .. انه لم يستشعر أية - نبضات خافضة فى وجدانه نحو سيمون وجانيت وسوزان وهيلين وزينة ، حين التقى بهن بين جدران البيت اللبناني ، لم يخص وزينة تدخل غرفة الطعام حيث يوجد أحد أصدقائه ثم تغلق من خلفها الباب ، ويسمع بعد لحظات صرير القفل ، لم يحس بأن هذه العلاقة بين أصدقائه وصديقاتهن ، تقارب بين علاقته المرموقة علاقته التى يستمد من ضرامها وقوداً لتحقيق الذات ، أو لاكتشافها ، لتأمين غاية وجوده ، أو لتحقيق هذه الغاية . لهذا يحترم فؤاد فرنسواز ، ولا يقارن بينها وبين علاقته بجانين مطلقاً . انه لا يقيم شبهاً بين حياته ،

وحياة عدنان أو صبحى ، فالأول يزرع تحت أغلال الطمائية الواهمة في أحضان الدين ، والآخر يزرع تحت أغلال الشهوة العاجلة في أحضان أقرب امرأة .

وهو يبحث عن نفسه في اطار برج بابل العربى أو الجوقة الموسيقية العربية ، كما اتصفت اجتماعات زملائه المصريين والمراقين والتونسين والجزائريين ، غير أنه يبحث عن نفسه فى طريق خاص مستقل ، يمنع الوجود الانسانى للفرد نكهة خاصة . نكهة بعيدة تماماً عن رائحة العمامة التى يرتديها عدنان من الداخل والتى كان يرتديها بطل « الخندق العميق » (١) من الخارج .. ان هذه العمامة تطمس وجوده فى طوفان السلف ، ومن ثم تسلب وجوده من ذاته ، لأن هذا الذات تصبح مشاعاً لوجود سابق على وجوده ، لوجود غير موجود ، أى أنها تصبح والعدم سواء . ومن هنا تكون علاقته بالمرأة ، هى علاقة الدمية بصانع الدمى الذى لا يفضلها حالاً ، لأنها علاقة ميكانيكية بين جمادات ، يحركها جماد آخر هو « زر » الشرائع والنواميس التى اخترعها الناس مثلاً ، لأنفسهم منذ قرون سحيقة . انه لا يريد ان يرتدى عمامة عدنان ، من الداخل ، فقد خلصها سامى - مع التجاوز التاريخى - فى « الخندق العميق » وهو الامتداد الأكثر تطوراً لسامى ، ان هذه العمامة - فى مرآة الاشعور - تنهب السمة الوحيدة التى يتميز بها الانسان الفرد عند ولادته ، وهو أنه ذات جديدة منفردة ، تمثل خواص البشرية كلها ، وتنفرد بكيئوتها الخاصة المستقلة . وهو صاحبنا بطل الحى اللاتينى ، يستهدف فى المقام الأول ، أن يصوغ هذه الكينونة بالتحديد ..

ولذلك فهو يرفض منهج صبحى فى الحياة ، لأنه اذا كانت عمامة عدنان تشيع وجوده بين جثث المقابر الشرقية ، فان صبحى يشيع وجوده أيضاً بين جثث النساء . المرأة فى حياة صبحى ، تتمدد من داخله ، فتبتلع

(١) رواية لسيل اديس صدرت عام ١٩٥٨ .

كيانه ذرة ذرة ، وتهدر كينوته ، وتذيب مقدراته في نيران الجنس ، تفقد العلاقة انسانيته تحت وطأة الآلية المطلقة من الجانبين .

ان صبحى وعدنان ، رد فعل سلبي ازاء الحضارة الأوروبية ، لذلك فهما يتخبطان بين هوامش « المرأة » .. بعكس فؤاد الذي كانت المرأة أخطر همومه فأصبحت أحد همومه .. أما هو فيود لو تعمق هذا الكائن الرائع ..

لماذا ؟ لماذا تكون « المرأة » دون بقية ظواهر الحياة ، هي « المحك » أو البوتقة التي يود أن ينفذ من خلالها الى جوهر الحياة ودلالاتها العميقة ؟ لأنها ، هي المرأة ، كانت الحائط الضخم الذي يحول بينه وبين الحياة . وفوق هذا الحائط علقت جميع توابيت الموتى ، جميع القيم والأخلاقيات والمثاليات . من المرأة في بلاده ينبع معنى العار والخطيئة والشرف . وموقفه من هذه المعاني يحدد موقفه من المجتمع . وموقفه من المجتمع يحدد مكانه من الحياة .. فأين كان هو من الحياة ؟ كان يرقد في أحد أهبائها المريضة « يتخيل آلاف الصور لنساء عاريات ، متمدعات على السرر ، أو يتعرف على صورة حية لامرأة شرقية تزيد حرمانه حرماناً ، وتقلل ذاته بثمة عقدة ، وتمت فيه الثقة برجولته ، أو أن تسمى اليها حيث تشعر تارة بالخوف من أن يراك من يعرفك ، وتارة بالغربة الروحية مع امرأة لا تعطيك الا جسداً فيه برودة الثلج » (ص ٣٠) .. ومن أعماق هذا الخيال المريض ، تتكون عناصر تجربته الرومانسية مع ناهدة .. انهما معاً يعيشان أزمة التناقض التاريخية في مجتمعنا العربي بين القيم القديمة والعلاقات الجديدة ... ولهذا تتسم رومانسية الفتاة بالحزن والتشاؤم والكآبة بينما تتسم رومانسية الفتى بالتمرد والمقاومة في الخيال والواقع ، وفيما بين الخيال والواقع . ان الأزمة لا تتح لناهدة سوى الاستسلام بين أنغام شوبان ، بينما يتيح له هو ، السفر الى باريس بمفرده - ونقوده وأحلامه ..

وفي باريس ترغمه التجربة الأولى أن يخلق نياحه الرومانسية فوراً .. لأن فتاة السينما التي خالها « زهرة نابضة بالطهر » (ص ٣٧) قد هزمت

بهذه الثياب حين تركت له يدها فى الظلام يثبها شوقه - أو شرقه - المحموم .. ثم بادرها بالخروج « كأمير الأحلام » حتى تتلف على موعده فى اليوم التالى .. ولكنها خيبت آماله وظنونه ، ونزعت عنه أول ثيابه الداخلية أو الشرقية . الرداء الرومانسى .

والتجربة الثانية قادتته الى الفندق مع احدى فتيات الرصيف ، وبين شفتيه يتوسد شعاره الاقطاعى : « سأعصرها وأعصرها » ثم ألقظها كالنواة (ص ٤٧) « وحين همًّا بالافتراق بعد منتصف الليل ، قالت له بمرح : - أشهد أنك لطيف جداً ولكنى أعجب لشيء واحد : لماذا لم تنظر الى طوال هذه المدة ؟ لماذا لم تتطلع فى عينى ؟ ألا يعجبك جمالى ؟ وتذكر فى تلك اللحظة أنه كان يتفادى حقاً النظر اليها طوال مكوثه معها ، بالرغم مما لمح من جمال وجهها وجاذبيته . ورفع عينيه الى عينيها . وسرعان ما أدرك لماذا كان يتفادى من النظر اليها . كان فى عينيها بسمة ، بسمة سمع صوتها بأذنيه . بسمة كانت تقول : حقاً يا صاحبي ما أشد ما تستحق الشفقة والرثاء ! » (ص ٤٧) . ان التجربة الثانية لم تشهد عارياً من الرداء الرومانسى ، وانما كانت المرأة التى التقطت صورته وهو يخلع ذاك الرداء . وجاءت صورته تدعو حقاً الى الرثاء عند فتاة رصيف ، ولكنها تدعو فى واقع الأمر الى شيء آخر أبعد من نظر المومس الباريسية ، انها صورة المعاناة والتمزق ومرارة الاكتشاف الأول !! أجل ، فلقد كانت المرأة وستظل فى حياته دائماً ، الأداة الرئيسية فى محاولته الضخمة ، أو فى مغامراته الكبرى لاكتشاف ذاته .

أما التجربة الثالثة ، فكانت ليليان صديقة أحد زملائه المسافرين الى أرض الوطن . فتاة يبرق لسانها بالثقافة ، وتغنى شفتاها بالشعر ، وتضحك عيناها من لا شيء . « ولم يكن مضى على زميله الطائر ساعات ، عندما انقطع بينهما حديث الشعر ، وتمتد بضعة كلمات من التثرثر ، ثم صمتت الشفاه والتقت . وحين أغلق الباب خلفها ، أرسل زفرة طويلة . كان يشعر بضيق لا يدرك له تميلاً الا أنه غير راضٍ عن نفسه » (ص ٦٨) والرضا

عن النفس هنا لا يتصل بحال بما يفيد أمور الجسد ، وإنما جاءت ليليان باستهزائها الشفوى والتطليقي بزميله الطائر منذ ساعات لطمة قاسية من سلسلة تجاربه مع المرأة . بل انه اكتشف في الصباح أنها نسبت الى نفسها إحدى قصائد جاك بريفير اذ طالع في ديوان لهذا الشاعر القصيدة التي ألقنها على مسامعه في الليلة السابقة على أنها من شعرها . وكذلك لم تنس أن تضيف الى سرقتها من الشاعر الفرنسي ، حافظة النقود الخاصة به ، هو الطالب اللبناني .

وال تجربة الرابعة لم تستغرق لحظات .. في بهو الفندق تعرف على مارجریت ، أو تعرفت هي عليه بمعنى أدق .. ولأول مرة كان جريشاً فرفض طلباً لامرأة . فقد رفض أن يهديها تمثالاً لأعرابين كان قد جلبه معه من بيروت رغم الحاحها على الطلب ، رغم عينيها اللتين تحملان د كل أخطار الدنيا ، كما يقول . وما جرؤ عليه بالفعل هو أن يفيب حواسها واحدة بعد الأخرى ، حتى اذا دنت منه « شعر بصدرة يخفق اذا أحس بشفتيها تلامسان خديه ملامسة رقيقة ، وهما تهسان : وشفتاى ؟ . فلم يجب . لأن شفتيها كانتا للتقيل ، للارتشاف ، لاسالة الرضاب في الفم . كانتا ليعانق الجسم الذي يحملهما ، ليصهر في الذراعين ، ليحرق في الصدر الأنفاس ، ثم ليجرد من ثيابه قطعة قطعة ، وليلقى على السرير ، بل ليستلقى هو نفسه ، نابضاً ، ناضراً ، يضحج بالنداء . وشفتاها تانك ، كانتا بعد ، لتخدما اللهاث الراعش ، في غمرة اللقاء الأعظم » (ص ٨٠) .

وليس شك أن رصيده من التجارب لم يكن قاصراً على ما يتصل بذاته فحسب ، وإنما هو يشتمل على تجارب الآخرين أيضاً .. يشتمل على صورة البيت اللبناني : صف من الشباب العربي وآخر من فتيات باريس ، وغرفة الطعام تنلق على كل اثنين من الجسدين بالتأوب : وصورة صبحي الذي أضحت المرأة همه الأول والأخير في هذه الدنيا ، حتى أن زملاءه في الرابطة لا يفكرون في أن بإمكانه أن يحاضرهم بشيء ذي قيمة ، اللهم الا اذا كان اقتناص النساء يعتبر شيئاً ذا بال بالنسبة للمشكلة القومية

فى الوطن العربى . وهناك فؤاد الذى تستغرقه القضايا السياسية ، الا أنه يؤكد : « ان حاجتى الى المرأة شديدة . ولكن هذا لا يعنى أنها لا تزال هى همى الأول .. لقد كانت كذلك يوم وصلت الى باريس . أما الآن ، فان لى هموماً كثيرة أخرى ، ليست المرأة الا أحدها ، ولست انكر أنها تعيننى كثيراً على مواجهة سائر هذه الهموم . وأنا أعتقد على كل حال أن أحداً لا يبلغ استقلال امكانيته كلها ، أو أكثرها الا اذا كفيته حاجاته كلها أو أكثرها .. ألا تعتقد أن كثيرين من شبابنا العربى ، هنا وفى الوطن ، محرومون من استقلال أسس امكانياتهم لأن حاجاتهم فى الحب والجنس غير مكفية ؟ » (ص ١٤٤) . أما رصيده من الشرق ، من بلاده ، فان الصداقة بين الرجل والرجل وبين المرأة والمرأة ، تقوم على أساس الحرمان المتبادل ، فليس نمة صداقة يمكن أن تقوم بين الرجال و « فتيات بلدك اللواتى جعلت منهن التقاليد أرواحاً مذعورة بشبح الرجل » (ص ٥٨) . هذا الرصيد من معانى المرأة فى تجاربه وتجارب الآخرين ، فى خياله وأخيلة الآخرين ، هو الشفيح الدائب المستمر لدى ذاته الواعية واللاواعية على السواء ، بأن اكتشافها الأكبر لن يتم الا على يدى امرأة ، على يدى المرأة بصفة عامة ، وعلى يدى امرأة معينة فى وجدانه من قبل بصفة خاصة . وهو يذكر على الدوام أنه جاء الى باريس من أجلها ، لأن حضارته لم تمكن بعد من ضياعه المرأة الماثلة فى وجدانه ، المرأة التى تقف على قدم المساواة مع هذه الحضارة ..

والروائى لم يكن غافلاً عن معنى اللقاء العميق بين بطل الحى اللاتينى وجانين موثرو بعد ذلك . ولقد صور الشخصيتين فيما أدى بهتمل واختيار دقيق للزوايا الكاشفة .. حتى أن ذلك اللقاء يتم ، فلا تعبنا المبررات الثانوية التى أدت الى حدوثه ، فقد كان لا بد أن يقع على أية حال . كان لا بد لصاحبنا اللبئى ، أن ينصهر فى بوتقة جانين حتى يخرج منها انساناً جديداً يعنى ذاته وعيا جديداً . واذا كان المونولوج الداخلى هو الضوء الرائع الذى أفصح المجال للرؤية الدقيقة للنفذ الى

تفصيل البنيان الداخلى للشخصية الأولى فى الرواية .. فان شخصية جانين لم تكن - بحاجة الى هذه الوسيلة للتعبير عن أهمية دورها العظيم فى جلاء دقائق التكوين الجديد للبطل .

وهى لمسات قليلة من الفنان أعطت التجسيم اللازم للشخصية ، ومنحت هذا التجسيم نسمة حياة . أولى هذه اللمسات أن جانين كانت مخطوبة الى الشاب هنرى وانها ما تزال تحتفظ به كذكرى جميلة فى حياتها . ومآساتها مع هنرى تبدأ عندما شاهده يخنونها قبل موعد الزفاف بأسبوع واحد . حينذاك قررت أن هناك فجوة كبيرة بينها وبين هذا الرجل ، وأنها لا تستطيع ، أجل لا تستطيع الزواج به .. هذا رغم أنها استسلمت له فيما سبق فى إحدى لحظات الضعف البشرى كما تقول . هذه هى جانين التى يستهويها الشاب العربى ، فتخلص له الحب ، بالقلب والجسد - ثم ترفض فيما بعد للمرة الثانية - الزواج به ، لأنه لم يكن فى مستوى المسئولية وتبرأ من ثمرة جهما بصورة أذهلتها .. أذهلت ذلك الضمير الحار الشجاع ، فضاعت بين كهوف الحى اللاتنى ، بمتهى الحرية والشجاعة والمسئولية بمتهى الاحساس المأسوى العميق بمعنى الضياع . هذه اذن ، جانين التى هربت من الأهل فى محاصرتهم لها بين جدران هنرى .. لأن العلاقة الجنسية التى تمت بينهما ليست من جانبها سلعة تباع وتشترى ، ليست عربوناً دفعه الرجل ، دفعه السيد . وانما هى بعلء حريتها وضعفها أنجزت هذه العلاقة ، وبنفس هذه الحرية مضافاً اليها القوة هذه المرة تلقى تلك العلاقة بكل ما تتضمنه من أرباح شرعية لا تستهويها ، ذلك أن الرجل الذى تحبه ، الذى شاركها العلاقة ، لا يرتفع عن مستوى « الآخر » الذى مارس معها علاقة مشابهة قليل زفافه بأيام ، جانين هذه ، هى نفسها التى تأبى الارتباط بحياة الشاب العربى ، لأنه لم يكن بعد فى المستوى الحضارى الذى ارتفعت هى اليه . المستوى الذى يجعل من المسئولية مرادفاً للحرية فتندو كلماته : أحبك ، أتزوجك ، ارتباطات أقدم من الوثائق المبهورة فى أسفلها بتوقيعات .. ربما لن تنفذ حرفاً واحداً مما كتب . جانين لم

يسجها تخلف عدنان ، ولا تطرف ربيع ، واطمأنت الى فؤاد ، ولم تسترح الى آراء فرانسواز فى القضية العربية ..

جانين موترو هى التجربة الكبرى فى حياة صديقنا وبطل الحى اللاتينى . كانت تجاربه كلها قبلها ، علامات طريق فحسب ، أما هى فكانت الطريق . وفى هذا الطريق .. كيف مضى صديقنا فى الحى اللاتينى ؟

♦ لقد مضى وصدى كلمات فؤاد يهز أعماقه « انا جميعاً ، نحن الشباب العرب ، ضائمون يفتشون عن ذوات أنفسهم ، وهو .. هو نفسه .. تراءت له وجوه أصدقائه جميعاً عيوناً تطل منها أرواح ضالمة ، تبحث عن نفسها ، على مقاعد الجامعات ، وفى مقاهى الأحياء ، وبين أذرع النساء . وهو نفسه هذا (الشئ) الفارغ ، هذه الصدفة الجوفاء ، هذا المود من القش ، أليس هو أضيعهم نفساً ، وأشردهم روحاً ؟ (ص ٩٤) .

♦ ثم التقى بجانين ، فكانت تختلف عن ليليان ومارجريت وناهدة .. اختلفت عنهم جميعاً لا فى سلوكها ازاءه أو فى قصة حياتها أو فى مستواها من النضج .. وانما نبغ اختلافها من « القلق » الذى كانت تبثه فى عينيه اللتين تطل منهما روحه الضائعة .. لذلك يتساءل فور غيابها يومين-عند بعض الأقارب فى الازراس « .. وهل ستملأين ، بعد الآن ، هذا الوجود الفارغ الذى يبحث أبداً عن معنى ذاته » ؟

♦ أى أن لقاءه بجانين لم يتخذ هذا الاتجاه أبداً : اكتشاف الذات . وهو لم يحاول قط أن يبحث هذا المعنى بين أحضان فتاة الرصيف ، أو ليليان أو مارجريت لأنهن جميعاً - مثل صبحى ردود أفعال سلبية ازاء الحضارة الأوربية التى شاهد نموذجها الأكبر ليلة وصوله الى الفندق فى زاوية الباب الكبير . لقد رفض أن يكون هو مجرد رد فعل كعدنان أو صبحى ، وانما أراد أن يكون فعلاً .

وهذا ما يطلب الى المرأة التى يريد ما - أن تكونه .

أما هي ، جانين ، فكيف كان طريقها اليه ؟

♦ انها فتاة فرنسية فقيرة ، ما جاءت الى الفندق الا فترة قصيرة ، انتقلت بعدها الى السكنى مع احدى العائلات .. انها أيضاً « بحاجة الى من تثق به » بعد أن زعزت ثقتها بالانسان كقيمة « (ص ١٣٣) .

♦ كانت تنذوق الفن ولا تدعيه ، وتشارك صاحبنا آراءه فيما يتعلق بكثير من القضايا .. حتى السياسية منها . وعندما أذنت حاجتها الاقتصادية بالالحاح توجهت فوراً الى العمل بأحد المحال كبائعة ..

♦ لم تكن دراستها بمعهد الصحافة تتخذ شكلاً تقليدياً ، بل هي تنتقد الكثير مما تفيض به الصحافة الفرنسية من أخطاء .. وتستجيب لها موهبة التحقيقات الصحفية الخفيفة ..

فاذا أضفنا الى هذا التكوين الخارجى ، تكوينها الداخلى الذى سبق أن أحطنا به فى الاشارة الى مأساة خطيئها معها .. لاستطعنا أن نرافقهما معاً ، هى وهى الى البوطة .. الى العلاقة الحميمة التى استحوذت عليهما .. فكان يترجم لها بعض قصائده ، وفى مقدمتها جميعاً قصيدة « الحرمان » التى تحكى مأساة الحب فى بلادنا .. مأساة اللاوجود ، أو مأساة الوجود اللانسانى . غير أن هدف جانين كان ينتزع « اللا » هذه من وجدانه ، ينتزعها انتزاعاً ، منذ أخذت ذراعه ومضيا يرقيان السلم .. ولكنها توقفت لحظة ، اذ بلنا باب غرفته :

- على ان لى شرطاً واحداً !

- قوله دائماً ..

- هذه الليلة .. لن تترجم لى « الحرمان » !

وتلك الليلة .. لم يترجم لها الحرمان .. لم يترجم الحرمان ولم يترجم أية قصيدة سواها . فقد بدأ يعيش فى ينبوع العطاء الذى لا يوحى بغير الأخذ ، فيعطل الفكر ويخرس اللسان . وهى أيضاً كانت تأخذ بقدر

ما تعطى ، وما أكرم ما كانت تعطى ، (ص ١٦٢ ، ١٦٣) .. هذا الأخذ والعطاء هو المعنى الانسانى الأول فى حصيلته الوجدانية من علاقته بجانين . ولا شك أن العلاقة القائمة على التبادل بين الطرفين فى مناخ حر لا تشوّهه الارتباطات السطحية فى الوثائق المكتوبة .. هذه العلاقة لا تبدد القيمة القطاعية القديمة الدالة على الاقتصاب فحسب ، ولا تبدد الركنية الأساسية القائمة على الأمانة فقط .. بل ان هذه العلاقة تحقق أيضاً شكلاً من التكامل فى الانسجام والتعادل بين العاطفة والجسد .. « كان الليل مملكتها الأثيرة ، يركنان اليه ليتلفذا فيه بالدفء والظلام والحب .. الحب ، هذا الحب الذى لم يعرف منه إلا أحد شطريه : فأما النشوة الروحية وحدها ، وأما اللذة الجسدية وحدها ، بل هو لم يعرف أى الشطرين الا فى أسوأ أشكاله : أما كبت واتسلاف وتآكل ، وأما انانية وحيوانية وانحطاط . ولم يكن يتصور أن يوسع انسان أن يدرك الى جانب انى ، اللذتين كليتهما ، كما أدركهما هو الى جانب جانين . وكانت هى من رهاقة الأنوثة بحيث كانت تمى كيف تعالج الأخذ والعطاء ، وكيف تدفع الضجر والملل بتقليب احدى اللذتين فى الوقت المناسب ، (١٦٣ ، ١٦٤) .

هذا التفاعل الحسب بين القلب والعقل ، بين الروح والجسد ، وذلك الشكل الانسانى القائم على الأخذ والعطاء ، لا يمنحان التجربة تكاملاً حقيقياً .. فالتجربة كلها ليست الا رمزاً عميقاً للتفاعل الحضارى بيننا وبين أوروبا .. وهذه الرمزية لا تكتمل فى وعينا الا بذلك العنصر التراجيدى الذى يضيفه فؤاد بمطلع رده عما اذا كان سيتزوج فرانسواز ، فيقول : « فكرت طويلاً فى هذا ، ولكننى انتهيت الى الفناء هذه الفكرة . انسا مدعوون فى المستقبل يا عزيزى الى مواجهة كثير من قضايا القومية التى لا تغنى أحداً سوانا . وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تعين زوجها فى معاناة مثل هذه القضايا . اننى أريد أن تكون زوجتى رفيقة حياتى حقاً ، بكل ما فى الرفقة من معنى . ولئن أنا تزوجت يوماً ، فلن أتزوج الا فتاة عربية ، وان فرانسواز لتعرف ذلك » (ص ١٧١) .

لو أن المؤلف أتاح لهذا العنصر الجديد حرية النضج والاكتمال ،
لاكتسبت المأساة بعداً آخر ، أكثر عمقاً مما انتهت إليه . فالتناقض بين
الشباب العربي والفتاة العربية ، ينبغى ألا يذيب التناقض بين هذا الشاب ،
والفتاة الأوروبية . بل ان هذه التناقضات يجب أن تحل لمصلحة الفئاة
العربية مهما أحت كاهلها مئات القرون من مثاليات الشرق وقبمه ... ذلك
أن مأساة التناقض - فيما بعد - بينه وبين الفتاة العربية ، هي المظهر الحقيقي
الذى يصوغ له اكتشاف ذاته الجديدة !

وإذا كانت جانين مونترو هي « الصورة الكبرى » (ص ١٨٣)
التي تملك عليه خياله ، فإن الرتوش النهائية في هذه الصورة ، ليست
من نصيب الحضارة الأوروبية ، والا فقدت التجربة الكبرى رمزيتها
العميقة الدلالة . وهذا ما حدث بالفعل . فقد تحولت أحداث القصة الى
معرج صراع بين الشرق والغرب ، بين الأم اللبنانية والفتاة الفرنسية ،
بين الانحاء للمعاطفة والتمرد على الأهل . والحق ، أن القصة تتضمن هذه
الأحداث منذ البداية كإطار للقيمة الخطيرة التي يرمي اليها بطل الحى
اللاتنى من اللحظة الأولى ، ألا وهي الصراع الأكبر لاكتشاف ذاته ،
الصراع الأكبر الذى تخوضه المنطقة العربية بأسرها لاكتشاف الذات
العربية الجديدة . ولا ريب أن الحضارة الأوروبية ، ان المرأة الأوروبية ،
هي أحد طرفى الصراع ، ونحن نكتسب من هذه الحضارة - كما يكتسب
هو من جانين - الكثير من مقومات حياتنا المعاصرة ، الكثير من العوامل
الكاشفة لذاتنا .. ولكننا نرفض من هذه الحضارة - كما رفض فؤاد من
فرانسوا - الكثير من مقومات الانهيار الذى تتميز به المرحلة الراهنة فى
أوروبا . وإذا كان المؤلف قد جمع فى شخصية جانين المقومات الايجابية
فصحب ، وإذا كان ذلك ممكناً فى الحياة الواقعية فعلاً .. الا أن رمزية
التجربة تتجاوز هذه الحديمة الفنية ، لتسامع عما اذا كانت هناك تناقضات
- رغم ذلك - بين الشباب العربى وحييته الفرنسية ، أم أن الصورة المثالية

فى ذهنه تحققت بكاملها .. ولو تمارضت هذه الصورة مع هدفها الأصيل :
اكتشاف الذات ، وتحقيقها ؟

لقد صور لنا المؤلف جانين موترو شخصية متكاملة ، بحيث اتنا
تعاطف بعنف مع نهاية مأساتها الفردية .. ولكننا نستشعر أسفاً عميقاً أننا
لم نشر مطلقاً على نهاية التراجيديا الكبرى : اكتشاف الذات ! بل ان معالم
هذه التراجيديا نفسها تبهر رويداً رويداً حتى تتمحى تماماً مع كلمات
العربى العائد من باريس : « بل الآن نبدأ يا أمى » .. يبدأ كيف .. ومن
أين ؟ هل يبدأ من حيث ضاعت جانين ؟ ذلك الضياع الذى تنبأت به وهى
تحدثه عن احدى فتيات الرصيف ، عن فتاة الأوبرا « ما يدريك يا عزيزى
أن فتاة الأوبرا تلك ليست هى ضحية حب ؟ ضحية رجل أحبته ... ثم
تركها .. ثم فقدت أملها فى حبه .. ما يدرينا ، يا عزيزى . ان ذلك الحب
.. لم يكن رغبنا الذى تقعات به ؟ ثم .. ملت الشقاء ، قصبت من اليأس ..
فلم تجد الا .. أن تخفق ضميرها .. ويومذاك هانت لديها الدنيا ..
والسعادة . والحب .. والرغيف . ويومذاك راحت تبحث بجسدها . عن
الرغيف .. وهكذا ، هكذا أصبحت فتاة ضائعة » (ص ٢١٢) .. هل يبدأ
هو من هذه النهاية المأساوية التى حققها بنفسه فى حياة جانين عندما تخلى
عن مسؤوليته فى الجنين الذى أنمرته لياليه معها ؟ لقد فقدت جانين ايمانها
بالانسان منذ وصلتها تلك الرسالة التى أعلن فيها هذا التخلي ، منذ
أجهضت نفسها بعد ذلك فى احدى المستشفيات بين الحياة والموت . أم هل
يبدأ من اللقاء الأخير مع ناهدة عندما تراجعت فى غرفته وهو يتحرك بين
جدرانها يبحث لها عن كتاب « لقد تراجعت ناهدة - ، لا لشعورها بأنها
هى كائناتة ، قريبة منه هذا القرب الذى لم تكن تقدره ، وانما لشعوره
بأنها هى كذلك ، كجسد . ولقد تعلمت أن تقدس هذا الجسد ، لا تقديس
حب وعبادة ، وانما تقديس خوف وحذر . انه مستودع عواطف ونزوات ،
ومخزن مشاعر وشهوات ، حكم عليها بأن تكبتها وتميش فى تأكلها ، لأنه
حرم عليها أن تعيش كما هى ، وأن تعانيتها كما تتيحها لها ، بل كما

تقتضيها طبيعتها ، طبيعة البشر . هكذا خافت جسدها ، هذا الذى ينبض بتلك المشاعر والشهوات المحرمة ، وهكذا انتقل خوفها من جسدها ، الى كل من يحاول أن يثير هذا المستودع ويفجر فيه كوامنه المقدسة . كذلك أصبحت المرأة العربية ، تخاف الرجل ، تخاف الكائن الذى ينبغى أن تثق به ، لأنها تخاف الجسد الذى ينبغى لها أن تحبه « (٢٢٨ ، ٢٢٩) ... أم هل يبدأ حياته بذلك الضمير الشرقى الذى أملى عليه رسالته التى شيعت جانين فى أحد كهوف الحى اللاتينى ؟

من أين يبدأ صاحبنا ، وقد اتصر المؤلف لفتاته الشرقية دون ما سبب حقيقى بل على النقيض - كانت هزيمة جانين انتصاراً رائماً لها : فقد هجرته بعد أن عاد الى باريس ، كما سبق أن هجرت هنرى لأسباب متشابهة . ولكن هل هو الصورة العربية لشخصية هنرى ؟ من أين يبدأ إذن ، وقد أغلق عليه المؤلف جدراناً أربعة من ضياع جانين ، والقضية القومية ، والضمير الشرقى مثلاً ، فى شخصية آلام ، وحياته الفكرية كإنسان مثقف . أين هو الطريق الى اكتشاف الذات ، الطريق الذى أنارت جانين بعضاً من زواياه وما كانت تستطيع أن تغنى جميع زواياه ؟

ان المونولوج الداخلى الطويل الذى يصاحبنا من بداية القصة الى نهايتها ، أوضح لنا جيداً أن المرأة فى حياته لم تكن سوى مرآة ذاته ، وصورة وجوده ، التى يريد أن يحققها بانسلاخه عن الرداء الرومانسى والرداء الاقطاعى ، وبقية الأردية التى تتناقض ألوانها مع لون المصر بصفة عامة ، ولون المرحلة الحضارية التى يعيشها وطنه بصفة خاصة . لم يكن تأرجح المونولوج بين الضمائر الثلاثة - الغائب والتكلم والمخاطب - حائلاً دون التكوين الموضوعى للشخصية (كما تشكك فى ذلك الاستاذ يوسف الشارونى) (١) . ولقد تفاعل التكوين الموضوعى مع ذاتية البطل فى اطار كاد يخلق المحور الدرامى - الوحيد للرواية - وهو اللقاء بين العربى

(١) راجع «الاداب» عدد ابريل سنة ١٩٥٤

والحى اللاتينى .. الا أن الدكتور سهيل ادريس قنع بإبراز القشيرة الخارجية للصراع الحقيقى فى نفسية البطل ، بينه وبين ذاته ، فلم يطمنا تفسيراً فنياً مقبولاً لحركة الاصطدام بين الشاب العربى والمرأة الأوروبية. وكادت الفكرة الرئيسية تفلت من بين أصابعه ، فتبسّط وتسطّح وتصبح القصة مجموعة مذكرات أو يوميات لانسان نرجسى كما ظن البعض . ولقد جاءت الصورة الفنية للجنس - تبعاً لذلك - صورة فوتوغرافية تعنى كثيراً باللعطة الميكانيكية فى العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة . ذلك أنها خلت - فى اللمسة الأخيرة - من المضمون الكبير الذى أحسنه فى طبيعة الشخصيات وأولى مراحل تطورها بموازاة الأحداث . ولا ريب أن الفنان كان رائعاً وهو يقدم لنا الوجوه العديدة للمرأة الغربية والشاب العربى من خلال عدة نماذج ، ثم فى قدرته على توظيف هذه الوجوه فى صياغة الوجه الأساسى للرواية : الشاب اللبناني وجاين . ولكن غياب أحد العناصر الهامة فى هذا الوجه - وهو الفتاة العربية (وأرفض أن تكون ناهدة أو هدى هذا الضمير) - فوت على القصص فرصة هامة فى تعميق وجهة نظره الفكرية وبنائه الفنى على السواء . فقد غاب بذلك أحد شروط الصراع والتفاعل بين الذات العربية المتمثلة فى البطل وأقدارها الذاتية والموضوعية المتمثلة فى جاين والأم والمستقبل العربى . وغياب هذا الشرط فقد الصراع تجربته الكبيرة فى « الحى اللاتينى » .

الفصل الخامس الرجل والمرأة وإحسان ثالثهما

يلج احسان عبد القدوس الحاحا واضحا في مقدمات كتبه على هذا السؤال « هل أنا صحفى أم أديب ؟ » .. وأعتقد أنه سؤال جاد ، لا يتضمن أكثر مما ينيه بالفعل ، ذلك أن السمة الأساسية في أدب هذا الكاتب هو ذاك الامتزاج بين الأسلوب الصحفى والمعالجة الأدبية للتجربة التى يتناولها بالتعبير .

وأعتقد كذلك ، أن هذه السمة كانت خيراً على الأدب فى احدى مراحل تطوره ، أغنى تلك المرحلة الواقعة بين الأسلوب العربى القديم ، والأسلوب الحديث . فقد أسهمت بصورة جدية فى اذابة الثلوج اللغوية المعوقة لتطورنا الفنى .

غير أن مجهود احسان فى هذا السيل لا يقتصر على الجانب اللغوى فحسب ، لأن هذا الجانب لم يكن بمعزل عن الموضوعات التى يطرقها فى أعماله القصصية . ولعله الكاتب الوحيد من أبناء جيله الذى تطور بالرؤية الرومانسية للجنس الى رؤية جديدة أكثر تقدماً . فبينما ما يزال يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله فى ذلك التطور المختلف من أطوار الرؤية الفنية للواقع ، نلاحظ أن احسان عبد القدوس ، كان يحاول مراراً تخطى تلك المرحلة الضبابية . ولهذا السبب نكتشف فى الكثير من قصصه عنصراً هاماً ما كنا نستطيع اكتشافه فى ظلال الرومانسية الوارفة . ذلك العنصر يشكل المنظر الأساسى فى أدبه ، وعنيت به « الأنهار » الكامن فى أعماق الفئات العليا من المجتمع ، ولولا أن أسلوب احسان تجرد فى ذلك المزيج من الأسلوب الصحفى والمعالجة الأدبية ، لاستطاع أن يثرى أدبنا بأخطر مراحل الانتقال التى عرفها مجتمعنا من القيم القديمة الى القيم الجديدة . ولكن هذا الكاتب ، ظل مفلولاً فى قيود غريبة على الفن منذ بدأ

الكتابة الأدبية ، حتى انه لم يستطع التخلص منها الى الآن . وحالت هذه القيود والأغلال بينه وبين الأبعاد المختلفة ، التي كان يمكنه أن يصل اليها ، لو أنه تحرر قليلاً من تلك الموانع .

أولى هذه الموانع ، السرعة الفلاشية في التكنيك ... والأديب هنا يستمد من الصحافة أكثر أسلحتها تدميراً للأدب . فالجوهر الأصيل للعمل الصحفي ، هو الطيعة « الخبرية » سواء كان ذلك في المقال أو التحقيق أو الخبر . هذه الصفة تعتمد أساساً على الأسلوب التلغرافي في ذكر إحدى الحقائق الجديدة المثيرة . بينما الجوهر الأصيل للعمل الأدبي هو التجربة الإنسانية التي تفرض شكلاً معيناً من التعبير يتناسب مع أبعادها ، ويتسم ذلك الشكل التعبيري بالأمانة البالغة في اختيار الصور المحققة لانطباعات التجربة في وجدان الفنان ، ومن ثم تتحول التجربة الإنسانية في الأدب الى تجربة فنية . تكتسب مقومات صياغتها من مصادر عديدة أهمها ، قوانين تطور التراث الأدبي ، والتقاليد الفنية السائدة والحسيلة الثقافية للكاتب ، بالإضافة الى تكوينه الذاتي ، الذي يدخل في تركيبه الكيان اللغوي .

والصحفي لا يمينه في الكثير ولا القليل ، أن يتمهل أو يتمن في الأخذ بأسباب هذه المكونات والمقومات والمصادر ، لأن ما يمينه فقط ، هو سرد الخبر أو مجموعة الأخبار (سواء اتخذت شكل المقال أو التحقيق) بصورة مثيرة لحب الاستطلاع . ومن هنا تكمن الخطورة في أدب الكاتب اذا كان صحفياً . اذ أنه من اليسير أن تختلط عليه أدوات التعبير ، فيتحول أدبه الى شيء لا هو بالصحافة ولا هو بالأدب . وهذا لا يلقى امكانية الاستفادة من العمل الصحفي لمصلحة الأدب ، لأن كليهما تجمعهما وشائج عدة في أجهزة النشر ووسائل التعبير والجمهور القاري . وهناك أمثلة عالمية ومحلية كثيرة للأدباء الذين أفادوا من الصحافة ، وظلوا بالرغم من ذلك أدباء .

والأزمة الحقيقية في أدب احسان ، هي أزمة منهجه في التعبير ، هي أزمة المزاجية بين أسلوبه الصحفي والمعالجة الأدبية . فالأسلوب الصحفي

ينسبه فى أغلب الأحيان معنى التجربة فى الأدب ، وإذا اكتشف التجربة ، وضمتها أحد أعماله ، سارع ذلك الأسلوب بإجهاضها . وليس للتجربة الانسانية تعريف محدد فهى ظاهرة - اجتماعية أو فكرية - يعرضها الفنان من وجهة نظره ، ومن خلال جزئيات حياتنا اليومية (فى الماضى أو الحاضر) .

.. وتنصر التجربة فى بوتقة الفنان الكبرى ، فى حياته ووجدانه ووعيه ، وتتحد ببقية العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن ثم تتحول الى تجربة فنية .

والباحث فى أدب احسان ، يضمنه بلوغ هذه الغاية ، أعنى العثور على هذا الجوهر المعقد للعمل الأدبى ، فهو إما يكتفى بتسجيل احدى الظواهر فى حالتها الساكنة ، وبمنتهى السرعة الفوتوغرافية .. وهنا يقترب العمل من التحقيق الصحفى أو الصورة الصحفية ان جاز هذا التعبير . وإما أنه يشر على تجربة انسانية حقيقية يلاحقها بأسلوبه الذى يعتمد على الفراغات المليئة بالنقط الثابتة ، والتشبيهات الخالية المضمون .. وهنا تسقط التجربة فى وهاد السطحية والسكون ، ويتوقف العمل الأدبى عن أن يكون أدباً .

فى الحالة الأولى - حالة التسجيل - تنحس معالم صورة فوتوغرافية التقطها أحدهم عفواً وبغير قصد ، ومن ثم جاءت مشاهدتها لا تتضمن أية إيماة أو إيحاء . وفى الحالة الثانية ، حيث يتمكن الكاتب من العثور على تجربة انسانية ، يصبح العمل ناقصاً مجهضاً ، لم تنضج حلقات تطوره لتكون فيما بينها كائناً حياً هو العمل الأدبى المتكامل . ولست أقصد بالتكامل أن يكون العمل خالياً من العيوب ، وإنما أعنى أن يكون مستوفياً للخطوط العامة فى أى عمل أدبى . وهذا ما أفقده فى أهم الأعمال التى كتبها احسان ، وكان من الممكن أن تكتمل لولا تلك القيود والاغلال الصحفية التى تموق كتاباته عن النمو الطيعى .

وليس شك أن الصور الفوتوغرافية والأعمال الأدبية الناقصة ، لهذا

الكاتب تتضمن نقداً تلقائياً لكثير من القيم الفاسدة في المجتمع ، ولكن التلقائية هنا تشكل خطراً رئيسياً على الفن ، اذ تجعل من الصورة مشهداً فردياً لا ظاهرة عامة ، فلا ينفوس الكاتب في أعماق الظاهرة حتى الجذور . ومن ثم لا نرى سوى الانعكاسات الباهتة للفساد ، ولا نبصر صورته الميقة .

ولهذا يتورط احسان كثيراً في تحقيق فكرته فنياً . اذ هو لا يتسائل حين يعثر على ظاهرة غريبة شاذة ، عن كيفية التعبير عنها ، انما ينقلها اليها صوراً طبق الأصل . والغريب أن القارئ يدهش كثيراً لهذه الصور ، ويتم كاتبها بالشنود بينما يمكن لأحداث هذه الصورة أن تقع في حقيقة الأمر . ولو أنها كتبت في صفحة الحوادث بالجريدة اليومية لتقبلها القارئ بشيء من الدهشة والاعجاب . أما الأدب فيطلب شيئاً آخر في غاية الأهمية هو عنصر « الاختيار » . وقد يؤدي الاختيار الى أن يلتقط الفنان صوراً أخرى من زوايا مختلفة لنفس الظاهرة الأولى التي وقع عليها ، وهنا تختفي التجربة الانسانية في ثياب التجربة الفنية ، أى أن يتحول الواقع الى فن .

ويتورط احسان مرة ثانية حين يعيش في احدى التجارب الانسانية ويتخير بعضاً من أحداثها بنظرة نافذة . ولكنه يقيم العلاقة بين هذه الأحداث من الخارج أى بين سطوحها الخارجية فلا يحاول أن يتعمق هذه الأحداث من الداخل . وهكذا لا تستطيع التجربة أن تمر عن نفسها تمييزاً متكاملًا . والتجربة الانسانية لا تتحول الى تجربة فنية الا اذا أقيمت العلاقة بين أحداثها في اطار من الوشائج الحية الداخلية . حيث لا يضطر الفنان الى التشبيهات المفرطة في التسلسل الى خارج التجربة بدلاً من تميقها والتسرب الى داخلها .

ولهذا تصبح الشخصية في أدب احسان تمثالا مجوقاً بلا معنى ، لأنها تجسيد لمجموعة من الصفات والأحداث الخارجية ، وليست تجسيداً لتجربة حية ناضجة ، فهي تتخلى عن كونها نموذجاً بشرياً ، وعن كونها

نمطاً مفرداً بذاتها ، أى أنها تتخلى عن كونها شخصية فنية .
وعندما يتخلى الأدب عن التجربة الفنية والشخصية الفنية ، يتوقف
عن كونه فناً أصيلاً . انه قد يعطينا اللقطة البارة أو اللوحة الجديدة ،
ولكنه لا يمنحنا هذه الدفقة اللاشعورية التى تصوغ بنياننا النفسى على نحو
جديد متفرد والتى لا يهبها سوى الفن الصادق .

والصدق كما أعنيه هو الصدق الفنى . فأنأ أرى - مثلاً - أن قصص
احسان عبد القدوس ربما كانت صادقة أخلاقياً ، على غير مايرى الكثيرون .
ولكن هذا الصدق الاخلاقى مجرد غشاوة تحول دون رؤية الصدق
الحقيقى التابع من ملامة العناصر العديدة المكونة للعمل الفنى ملامة قد
تعارض مع الصدق الأخلاقى .. ذلك أن الصدق الأخلاقى نسبى للمفائة .
وملامة عناصر العمل الفنى لبعضها البعض ، تمنى فى المقام الأول ، خلو
العمل من الاختلال أو التورم ، أى طفيان أحد العناصر على بقية العناصر .
ولذلك ندعو الأعمال الصارخة بالأراء السياسية ، أعمالاً غير صادقة ، لأنها
تغلب العنصر السياسى أو الدلالة الاجتماعية على بقية العناصر الفنية .

وكذلك تفتقر معظم كتابات احسان فى القصة ، الى ذلك الصدق
الفنى . لأن التجربة الشخصية فيها تطنى على بقية العناصر ، فتسم القصة
بالفوتوغرافية - على المستوى الفنى - وبالتحريض على المستوى الاجتماعى
.. فأننى أرى أن اللحظة الميكانيكية فى الجنس كما يبدأ فى تصويرها
احسان وينشط خيال القارئ فى تكملتها ، يرجع الى ذلك المنهج القاصر
فى التعبير ، والذى يغلب عنصر التجربة الشخصية على بقية العناصر الخاصة
بأدوات التعبير والاختيار ورسم الشخصيات وبلورة التجربة والدلالة
الاجتماعية والمعنى السياسى .. الخ .

ولست أميل الى القول بأن الكاتب « يستهدف » ذلك ويتمسده
لأسباب بعيدة عن الفن ، فما يعينى هو اكتشاف الملة الفنية فى هذا اللون
من الأدب ، والتى تؤدى بدورها الى ذلك « الهدف » المتعمد كما يقولون .

ان أزمة هذا الكاتب - كما سنرى عند التطبيق - أزمة عميقة غائرة فى منهج التعبير الذى يجهبس تجاربه حيناً ، ويحول القصة الى مجموعة من الصور الفوتوغرافية حيناً آخر ، ويحولها الى تحقيق صحفى أو مقال فصصى حيناً ثالثاً .

ويحسن بنا فى الطريق الى أدب احسان عبد القدوس ، أن نعين خطأ واضحاً بين مرحلتين هامتين فى تاريخ تطوره الأدبى . احدى هاتين المرحلتين تقع حوالى عام ١٩٥٤ حيث صدرت قصته الخطيرة « أنا حرة » . وترجع خطورة هذه القصة الى أنها ارتافت الطريق فى مناقشة أزمة الفتاة المصرية ، مناقشة جريئة ، تعتمد على صدق الملاحظة ، والثأنى فى إصدار الحكم ، وتقييم تلك الأزمة تقييماً خالياً من المايير الأخلاقية المسبقة . فالفتاة «أمانة» تعيش فى بيت عمتها بين جدران تحوطها التقاليد المتزمنة ، بعد أن ألقاها أبوها بين هذه الجدران ، يعيش حياته الخاصة كما تروق له . وبعد أن ألقته الأم لتعيش بين أحضان العز والترف وزوجها الثرى . وتسبب جمال أمانة فى اجترائها المستمر على اختراق الجدران السميكة التى أقامها زوج عمتها فى وجهها .. فاستطاعت أن تلتف اليها أنظار الشباب وأهلهم عن طريق البلكون تارة ، والحفلات التى تقام فى بعض البيوت تارة أخرى . فقد وهبها جمالها مكاناً خاصاً فى قلوب الجميع ، حتى انها أصبحت بفضل هذا الجمال فتاة الحلى التى تثير الأمل فى قلوب شبابه ، والحسرة فى قلوب شيوخه ، والتهد فى قلوب أترابها وأمهاتهن . غير أن أمانة كانت تبني لنفسها عالماً خاصاً ، من أبرز ملامحه الاحتجاج المستمر على الواقع الذى تعيش فيه . فقد كان هذا الواقع مليئاً بما يصطدم مع طبيعتها وظروفها الخاصة . وإذا كان الاحتجاج قد اتخذ فى طفولتها شكل الصراخ ، فانه اتخذ بعد ذلك شكلاً آخر هو التبرم ، بكل ما يحيطها من مظاهر تموق احتياجاتها الصغيرة ، فالكبرة ، الى التحرر . لهذا تنغيب عن المدرسة ، وتسكع فى شوارع القاهرة ، وتعرف على خياطة يهودية تتخذ منها

صديقة لبعض الوقت . على أنها لا تلبث أن تتور على قيم المجتمع الخارجي ، وتناثر على الدراسة حتى تحصل على التوجيهية . وعندئذ تقف الجدران حائلا بينها وبين الالتحاق بالجامعة ، بحجة أنها أصبحت « عروسة » ، وأن الشائعات تحوط سلوكها من كل جانب . وفى هذه اللحظة يفنى أبوها من سباته العميق ، ويتدخل لانقاذها ، فيستأذن شقيقته فى أخذها لترعاه فى شيخوخته وتواصل خطوات مستقبلها . وتحتاج أمينة مرة أخرى على سنوات عمرها ، فتلتحق بالجامعة الأمريكية الى أن تكمل دراستها العالية وتعمل باحدى الشركات .

ويتخير المؤلف من جزئيات الحياة اليومية فى واقع أمينة ، ما يتصل بأزمة الجنس ، فيعرض لما حدث لها فى صباها عندما حاول أحد الشبان أن ينتصب احتضانها ويقبلها .. وظلت أنفاسه الكريهة تلاحقها من شاب الى آخر ، الى أن ارتمت بين أحضان عباس ، ذلك الفتى الجاد ، الذى كان يمر من أمام منزلها فلا يرفع عينيه الى الشرقة التى تقف بها . حتى اذا جرؤت على الاتصال به حين باعدت بينهما السنوات ، وأصبح صحفياً ، أحسست أنها تصوغ حريتها أخيراً فى رجل تحبه وتؤمن به ، فاذا تجرأ واحد من الأصدقاء القريين .. « ويلع عليها فى السؤال : متى تتزوج من عباس ؟ وقد يضمن سؤاله لهجة عتاب ولوم أو شفقة وتحذير ، فتغضب أمينة وتتور كأن الصديق يتدخل فيما لا يعنيه ، وتصرخ فى وجهه : أنا حرة » (ص ١٤١) .

وكثيراً ما أحس الى الآن ، ان هذه القصة هى أنضج أعمال هذا الكاتب على الإطلاق . حتى اننى لست بحاجة الى ابراز « صورة الجنس » من بين صفحاتها . لأن حيوية التجربة الانسانية فى القصة ، أضفت على الجنس بها دلالة خاصة تتصل بمعنى التجربة ككل ، أى أنه لم يكن سوى أحد عناصر الرؤية الشاملة لمعنى « الحرية » فى وجدان القنات المصرية آنذاك ، وهو الدلالة التى قصد اليها الكاتب مباشرة ..

الا أنه فى محاولة التعبير عن هذه التجربة الكبيرة ، لم يوفق فى استحداث المنهج التعبيرى الكفيل بتجسيدها وتأدية أهدافها على الوجه الأكمل . فقد سلك أكثر الطرق مباشرة وتقريرية فى الكشف عن جوهر التجربة ، بدلاً من اكسابها عناصر جديدة ، ترتفع بها الى المستوى الفنى الجدير بها .

والمباشرة التقريرية من سمات العمل الصحفى ، ولهذا اختلعت أدوات التعبير عن الكاتب ، فبينما كنا نتوقع أن يكون المونولوج الداخلى هو الأداة الرئيسية التى تكشف لنا عن البنى الداخلى للفتاة ، لم نثر الا على مجموعة من التقارير الصحفية حول نشأة أمينة وما آلت اليه حياتها . وليس شك أننا كنا بحاجة ماسة الى التعرف على جذور أزمته ، حتى لا تبدو هذه الأزمة مقتعلة . ولكن الفرق بين الصحفى والأديب فيما أرى ، أن الفنان يصور انعكاسات الجذور الاجتماعية للأزمة على وجدان الفتاة . ومن هنا يضطر الكاتب الى تعمق هذه الأزمة من الداخل - على المستوى النفسى - ويضطر الى استخدام أداة التعبير المناسبة لذلك ، كالونولوج الداخلى أو الحوار المتداعى - على المستوى الفنى - ثم يربط بين الداخل والخارج ربطاً دينامياً محكماً ، فترتفع أزمة أمينة الى مستوى الرمز ، أى أنها تصبح تجسيداً عميقاً لأزمة مصر بكاملها .

ونتيجة لذلك ، بدت القصة فى كثير من المواضع ، وكأنها تصور أزمة وهمية فالكاتب يمهّد للعلاقة بينها وبين الفتاة اليهودية « فورتينية » هكذا : « أصبحت تلتذذ من سماع أحاديث فورتينية وهى تصف لها كيف يقبلها صديقها وكيف يحتضنها بين ذراعيه ، وبماذا يمنيها وبماذا يعدها .. ولم تكن هذه الأحاديث تثير فيها شيئاً من غرائزها الا غريزة حب الاستطلاع وحب المعرفة ، ولم تصل بها أبداً الى حب التجربة » (ص ٤٩) ثم يعود ليصف حياتها مع عباس بعد ذلك قائلاً : « كانت تتركة لتذهب الى بيتها وترقد فى فراشها فاذا به ينطلق من خيالها ويرقد بجانبها وليس بينه وبينها سوى خيط رفيع يظل يفصل بينهما مهما مدت ذراعها نحوه ،

ومهما تقلبت لتلتصق به .. وكانت تتصوره بخيالها عبر هذا الحيط الرفيع وهو راقد مرتدياً بيجاما تنتقى له - بخيالها أيضاً - لونها وطرازها ، ثم تقيس طول قامته بعين الوهم وتلتفت الى آخر الفرائس لتبحث أين سيكون موضع قدميه العاريتين الكبيرتين ثم تمد قدمها العارية عليها تصطدم بهاتين القدمين ثم تنظر - بعين الوهم أيضاً - الى موضع رأسه فوق الوسادة وترى وجهه الصارم وقد هدأ وارتاحت عضلاته وتشعث شعره الأسود حتى انتشرت خصلات منه فوق جبينه ، ثم ترى شفثيه وقد انفرجتا انفرجة ضيقة كأنها تتاديينها ، فتكاد تحس بشفتيها تليان النداء ، وتكاد تحس بذراعه القوية تحيط بخصرها وبجسدها ينتفض في رفق كأن يد الله تمر به لترحمه من عذابه ، (ص ١٢٥) .

هذا الاستراق الحاد في جزئيات الصورة الخارجية ، قد يوحى لنا بمدى السلبية والجنوح الى الخيال عند أمانة ، مما يتعارض مع حقيقة هذه الفتاة التي كانت تمبر عن ارادتها في التحرر بمجموعة من أشكال السلوك الثوري الخالص. ولو أن المؤلف اهتم قليلاً بجزئيات العالم الداخلي للفتاة ، ثم ربط بين العالمين بوسائل تعبيرية ناجحة ، لتحولت الشخصية الانسانية - أمانة - الى شخصية فنية ناضجة أى مليئة بالرمز والايحاء . ولكن القصة أغفلت تماماً هذا الارتباط الحى الوثيق بين الصورة الداخلية للنفس البشرية ، والصورة الخارجية للشخصية الانسانية ، مهما كان هذا الارتباط قائماً على الصراع بين الداخل والخارج .. ومن ثم جاءت صورة «الجنس» في الرواية ، غائمة باهتة ، لا تكاد تبين .

والباحث في « أنا حرة » يرى الجنس ، وكأنه على استعداد لأن يكون تجسيداً لأزمة الحرية عند الفتاة .. فهي عندما تثور على جدران بيت عمتهاء تلتقى بغورتييه وضدبها ، والشباب الآخر الذى حاول تقييلها . وهى عندما تحطم جدران المجتمع وتلتحق بالجامعة الامريكية ، فلكى تلتقى بذلك الشاب الذى يقبلها - فعلاً - هذه المرة بين أحضان عربته الخاصة ، وهى اذا تخرجت من الجامعة ، وعملت في احدى الشركات ، تحطم

الجدان للمرة الثانية وتتصل بـ « عباس » وترتمى بين أحضانه من اللقاء
الثاني أو الثالث ، ثم تلتمح حياتهما فى شقة واحدة دون أن يقيما وزناً
لما يدعوهم المجتمع بالزواج .

أى أن الجنس ، فى المستوى الاجتماعى ، كان الشكل التمييزى
لمضمون الحرية كما تريدها أمينة ، وهو جوهر التجربة الإنسانية كما
تخوضها هذه الفتاة ، وكما أراد أن يقدمها لنا احسان عبد القدوس. ولكن
الأسلوب الجبرى الذى يعتمد على الوصف الخارجى دون النفاذ الى التكوين
الداخلى للشخصية ، والذى يقيم الارتباط بين التجربة وأحداثها
وشخصياتها على مجموعة من الفراغات المليئة بالنقط الثائية والتشبهات
التي تتوصل الى المعنى بإشارات جزئية من الخارج .. هذا الأسلوب أدى فى
النهاية الى اجهاض هذه التجربة الخطيرة بأن أسهم فى تمريرها من أى رداء
فى وأذاب همزات الوصل الدقيقة بينها وبين الأحداث ، والأواصر
الواجبة الوجود بين هذه الأحداث وشخصيات القصة . كما كان هذا
الأسلوب مدعاة لأن تسقط القصة فى وهاد الآلية من جراء الهرولة
الصحفية الواضحة فى تصوير مجرى الأحداث . حتى تبلغ هذه الآلية
ذروتها فى حديث تقريرى مباشر بين عباس وأمينة حول الحرية ، ينتهى
بأن الحرية فى حقيقتها هى العبودية لشيء ما ، فلايمان بمبدأ الحرية نفسه ،
والعمل من أجل تحقيقه ، هو أحد أشكال العبودية .. ومن ثم تختار أمينة
هذا الرجل .. عباس .. كشيء تؤمن به الحياة ، كرمز لحريتها أو عبوديتها
على السواء . وهكذا يحيط الكاتب معنى الحرية بالضباب الكثيف .. ولو أن
هذا الضباب سلك أقل الطرق مباشرة وتقريرية ، لكنا نستطيع القول بأن
«الحيرة» هى السمة البارزة على جبين شباب ذلك الجيل ولكننا نستطيع القول
بأننا أصبنا تجربة غزيرة خصبة . غير أن منهج التعبير لدى الكاتب أقصد
علينا هذه الدلالة أيضاً .

وبالرغم من ذلك ، فاتنا لم نشهد « الجنس » فى القصة مفروضاً
مقحماً ، ولم نشهده فى لحظته الميكانيكية .. ولهذا خلت القصة من صوره

الفنية والمبتذلة جميعاً لأن أدوات الصياغة الصحفية أصابت الرؤية الشاملة
لمعنى الجنس والحرية بالشلل ، اذ هى أفقدت التجربة الكبيرة حيوية النمو
المعقد داخل اطار من العلاقات المتشابكة ، التى تصوغ التسيج العام للرواية
فى القالب الأدبى الناجح . ومع هذا ستظل « أنا حرة » احدى علامات
الطريق الى اقتحام أزمة الفتاة فى مجتمعنا ، بل اشارة جادة الى أزمة هذا
المجتمع بكامله .

ويؤسف الناقد حقاً ، ألا يرى امتداداً ناضجاً لهذه القصة فى أعمال
احسان خلال تلك الفترة الواقعة حوالى عام ١٩٥٤ . بل اننى حين أتصفح
قصص تلك المرحلة أصاب بخيبة أمل كبيرة . فنحن نلتقى مثلاً بـ « الخيط
الرفيع » حيث يقول الكاتب فى مقدمة صغيرة : « شئ اسمه الحب .. وشئ
اسمه غريزة التملك وبين الحب وغريزة التملك خيط رفيع .. رفيع جداً
.. اذا ما تبيته تكشف لك الفارق الكبير » . وحول هذه الحكمة تدور
أحداث « القصة » ، وندرج هذا التعبير مع التجاوز الشديد . فنحن نلتقى
فى واقع الأمر بتحقيق صحفى حول شاب أجهد عمره بين صفحات
الكتب ، فسلم منه الزمن كل نضارة الشباب وروعته . وتصلب عيناها
بفتاة جميلة يراها لأول مرة فى أحد البنوك . ويراها ثانية برفقة أحد
الأثرياء . ويحدث أن ينقل الى المستشفى فى حادث ألم به فى الطريق ،
وحيث تذهب اليه « يولند » وتعنى به عناية كبيرة يدعش لها . غير أنها
كانت قد أشفت عليه اشفاقاً نال من عواطفها واحساساتها الشئ الكثير ،
كذلك الاشفاق الذى استدره منها أحد الضباط البريطانيين « أراد أن
ينسى لندن فدعاها الى بيته ليشربا قدحاً من الشاي الساخن .. وهناك فوق
الأريكة الواسعة أخذ يحدثها عن لندن وعن لياليه التى قضاها فى لندن ،
وعن الفتيات اللواتى التقى بهن فى لندن .. ثم أغمض عينيه ليتوهم نفسه فى
لندن ... ثم ضمها الى صدره واحتضن شفتيها بشفتيه ليتوهم أنها احدى
فتيات لندن !! ثم مد ذراعه وأطلق النور » ثم يترك الكاتب سبعة أسطر من

الفراغات المليئة بالنقط الثنائية (ص ٥٧ من طبعة الكتاب الذهبي في ابريل ١٩٦١) . ثم التقت بالشاب الوحيد الذى أحبته . كان ابناً لأحد كبار موظفي السفارة البريطانية فى مصر .. « أحبته بكل ما فى قلبها من حنان و طيبة وشفقة وكرم ، وبكل ما تمنته فى أحلامها من سعادة و حياة مستقرة آمنة وادعة . أحبته حتى لم يعد فى قلبها شيء تعطيه للضعفاء المحزونين الذين اعتادت أن تشفق عليهم .. وكانت الحرب قد انتهت ، والتحت بوظيفة فى بنك باركليز فانها - كأبيها - لا تستطيع أن تعيش بلا عمل .. وكان هو موظفاً فى شركة شل فنقل الى أحد فروع الشركة على ساحل البحر الأحمر . وقبل أن يسافر الى مقر منصبه الجديد ، أعلنّا خطبتهما . واكتملت لهما السعادة .. ومضى عام كامل وهى تخرج من البنك لتجلس فى بيتها تكتب له .. كانت تكتب له كل يوم ، وتعيش معه فى صفحات طوال لا تنتهى الا عندما تمام بعد أن تضع صورته فى جفونها ... ولكن هذه السعادة لم تدم ، فقد تدخلت أمه لتحرمها منه وكان قلبها الطيب الحنون أضعف من أن يقاوم أنانية الأم التى تريد لابنها أن يتزوج من فتاة هى ابنة رجل مالطى ، والانجليز لا يحترمون كثيراً أبناء وبنات مالطة ! » (ص ٥٩) .

وعلى أثر هذا الجرح العاطفى ، سامت مميشة أسرتهما ، حتى وجدت نفسها وجهاً لوجه أمام المأساة .. ، وهنا فقط تذكرت عبده بك . تذكرته من أجل أمها المريضة ، وأبيها السجوز وشقيقها اللاهى ، وشقيقتها العاطلة .. وكان عبده بك يتردد على البنك ، وكان ينظر إليها طويلاً وحاول أن يحييها مرة أو مرتين فصدمت تحيته فى اهمال رغم أنها تعرف مدى نفوذه وتعرف - خلال الأرقام التى تمر بها أثناء عملها - مدى ثروته .. وكان قد أرسل لها إحدى زميلاتهما يدعوهما الى موعد فرفضت .. ولكنها قوت أخيراً أن تقبل .. وقالت له بصراحة ، وفى المرة الأولى التى خرجت فيها اليه ، أنها تريد أن تدفع نفقات أمها .. ودفع عبده بك فى سخاء كبير يكفى

لعلاج أمها وجميع أفراد عائلتها لو مرضوا مدى الحياة وأصبحت عشيقته «
(ص ٦١) .

وفي هذه الحال التمسية ، التقت بالبروفيسور الشاب المعجوز مرة أو مرتين ، كان يرافقها عبده بك حيناً ، أو أحد الشبان ممن تتوفر فيهم صفة الشباب حيناً ، ولكنها لأمر توجهت فوراً الى المستشفى الايطالى « ولم تكن تدرى أنها قامت لتكتب قصتها معه ، (ص ٥٠) كما يقول المؤلف بالحرف ، وهو اعتراف ضمنى ، بأن ما مضى من أحداث مجرد مقدمة . وقصتها معه أنها أشفت عليه ، أما هو فأحبها ، وامتزج اشفاقها بحبه فى حياة مشتركة ، ضحت أنساءها بكل شيء ، بالرخاء والشباب . الى أن ضاقت بهما هذه الحياة فقد دفعته يديها الى القمة ، ولكن هذه القمة لها متطلباتها التى تتعارض مع بقاءه أسيراً لهذه الحبيبة . أما هى فقد بدأ شباها وأتوتها يتسردان عليها ، فأطلقت لهما اللسان . وحاولت المستحيل فى أن تبقى عليه وعلى نفسها فى آن واحد ، الا أنها فوجئت به يرفض كل ذلك ، ويطلب اليها أن ترسل بشابه الى مكتبه ، فأرسلتها اليه ممزقة الى قطع صغيرة .. « ان الناس كلها تعرفه وترى صورته وقرأ أبحاثه فى الصحف » . وسيصبح أكبر مما هو ، وسيكون حتماً وزيراً .. ولكن أحداً لا يدرى أنه يبيع كل ذلك لو وجد امرأة تحبه ، يبيعه ليصبح رجلاً كاملاً وسيماً متسق العضلات يستحق الحب .. أما هى ، فقد عادت الى عبده بك أياماً ، ولكنها لم تحمله ولم يحتملها .. فتركته الى رجل آخر .. الى آخر .. الى آخر .. وأخذت تهوى من رجل الى رجل حتى أصبحت محترقة رجال لا تبقى على واحد منهم أكثر من ليلة .. فقد فقدت قلبها ، وفقدت أعصابها ، وفقدت ائزازها .. انها تريد رجلاً يمتلكه ، ولن تكون أبداً لرجل يمتلكها ما دامت لا تحبه .. وهى تريد أن تمتلك هذا الرجل بالذات الذى صنعت من شفقتها وطيبتهاجملت منه عملاقاً أفلت من يديها .. انها لا تزال تنتظر اليوم الذى يعود اليها فيه زاحفاً على ركبتيه .. ولا تزال تمزق كل جريدة ترى فيها صورته .. ولا تزال تمنى له أن يموت

قبل أن يكون لغيرها . انها تعذب ولا تدرى سر عذابها .. كل منهما لا يدرى .. لأن أحداً منهما لم يستطع أن يرى الخيط الرفيع .. الرفيع جداً .. الذى يفصل بين الحب وغريزة التملك .. عاطفة الحب التى تسمو بك الى مرتبة الملائكة .. الحب الذى يدفعك الى أن تضحي بنفسك فى سبيل من تحب وغريزة التملك التى تدفعك الى أن تضحي بمن تحب فى سبيل نفسك . الحب الذى يدفعك لأن تغار على من تحب . على سعادته وراحته وسلامته .. والتملك الذى يدفعك لأن تغار على نفسك .. لسعادتك وراحتك وسلامتك .. الحب .. العطاء .. السخاء . والتملك ، الأخذ الأنانية .. والناس كلهم لا يرون هذا الخيط الرفيع .. والا لصرخوا لماذا تخون هذه الزوجة التى تبدو سعيدة بزوجها وبيتها وأولادها .. لماذا تخون زوجها وقد وفر لها الشباب والمركز الاجتماعى وضمن لها المستقبل ؟ .. ولماذا يخون هذا الزوج زوجته .. وقد وفرت له الشباب والجمال والبيت السعيد وحسده عليها الجميع ؟ ولماذا يحرص الزوج الخائن على زوجته الى حد أن يقتلها ، ولماذا تحرص الزوجة الخائنة على زوجها الى حد أن تقتله ! ثم لماذا فى هذه القصة يتعذب الفتى وقد كان يستطيع أن يكون بجانب المرأة التى أحبها لو ضحى بالمجتمع وبعض مستقبله فى سبيلها ، ولماذا تعذب المرأة وكانت تستطيع أن تبقى له لو ضحت بأنانيته فى سبيل مستقبله وسعادته .. انها غريزة التملك .. الغريزة البشعة التى يفصل بينها وبين عاطفة الحب السامية خيط رفيع .. رفيع جداً ، (ص ١١٣) .

.. ولقد أثرت أن أنقل هذا النص المطول ، لأتماسل مع أى قارئ منصف : ما صلة هذا الكلام بالشيء الذى تواضعنا على تسميته بالقصة ؟ هذا التدخل التقريرى السافر من جانب الكاتب ، هل يبقى - فى هذه الصفحات الطوال - على شيء اسمه قصة ؟ اتنا لا نشر على التجربة الانسانية فى أى معنى من المعانى ، لا نشر على أى ظاهرة من وجهة نظر الكاتب ومن خلال جزئيات حياتنا اليومية وانما نتحسس معالم ريبورتاج عن « حادثة » يمكن وقوعها فى الحياة نقلها احسان كما هى فى الواقع

مضافاً إليها تعليقاته السطحية . هل ثمة قضية فكرية حقيقية ، تناولها الكاتب بالتعبير ، من خلال أية أداة من أدوات التعبير . انا نلاحظ ببساطة أن المؤلف لم يمثل سوى الأداة الوصفية ، لا في تصوير الحدث ، وإنما في تقريره ، ولا في تجسيد الشخصيات ، وإنما في التعليق على وجودها خارج النص المكتوب .. حتى انا نستطيع الاكتفاء بالكلمات التي قدم بها المؤلف هذا النص ، لا لمناقشتها ، وإنما لتسجيل هذا الرأي فحسب . فنحن لم نحاش تجربة اختلط فيها الأمر على شخصياتنا بين عواطف الحب والشفقة وما إليها - كما نرى في قصة تولستوى « حذار من الشفقة » - حيث تزوغ الرؤية في العيون ، ومن ثم لا ترى مأساتها بوضوح . وإنما نجد تقريراً صحفياً عن الشاب المجوز ، وتقريراً مماثلاً عن الفتاة . التقرير الأول يقول ان صاحبه يحب . والتقرير الثاني يقول ان الفتاة تمكنت منها غريزة التملك . ثم يهتف الكاتب في النهاية أن ثمة خطأ واقعاً بين الحب وغريزة التملك هو أصبح الديناميت غير المرئي ، الذي تنفجر بواسطته كل مأساة انسانية تعتمد على العواطف المتضاربة والنوازع المتباينة . وبغض النظر عن صواب هذا الرأي أو بعده عن الصواب ، فأنى أقول بصير مستريع ، ان المؤلف جابه التوفيق تماماً ، في أن يصوغ هذا الرأي في قصة فنية .

ولذلك تبعت قضية الجنس في هذا العمل بهتاناً شديداً .. فلا نحن نعرف شيئاً عن طبيعة الأزمة « الجنسية » التي يعيشها كل من الفتى والفتاة . وإنما نحاط علماً بأن الفتى لم يكن يحس بالمرأة مطلقاً في حياته الى أن التقت عيناه بـ « يولند » فيستشعر مجموعة من الأحاسيس تهتز لها خلجات نفسه اهتزازات منتشية ، بينما تكون الفتاة الماظية غارقة حتى أذنيها في « الجنس » .. وان كان ذلك على حساب شبابها الحقيقي وأنوثتها الحقيقية . وربما كانت اللحظة اليتيمة التي أحست فيها بهذا الشباب وهذه الأنوثة ، هي تلك اللحظات التي كانت تقضيها مع شاب متسق العضلات فواح بالرجولة

ان المؤلف هنا لا يصور الجنس على أنه مأساة تكوى الأفراد بلذعات لا تطلقها الشهوات العابرة ، ولا هو يصوره كاحدى أزمت حياتنا الاجتماعية ، أو كانهكاس لأزمة المجتمع ككل .. وانما يتهج في رؤيته للجنس منهجاً تسجيلياً لا يكشف ظاهرة ، ولا يستحدث قضية ، ولا يشير معجزة اشارة الى علة نلخرة في جسد المجتمع. ذلك أنه اكتفى بأن يمرض للجنس من خلال تسجيله الصحفى لمعنى الحب وغريزة التملك فى حياة فردين من الناس .

ولعل الظاهرة الخطيرة فى أدب احسان عبد القدوس تخصصه الحاد فى « الجنس » دون أن يعطينا شيئاً ذا بال فى هذا المجال . ونحن لانطلب اليه أن يأتينا بنظرية فى الحضارة من خلال الجنس كما سبقه الى ذلك بعض الكتاب فى أوروبا .. ولكننا توقنا منه فى نطاق هذا التخصص الكامل ، أن يتناول هذه القضية فى أبعادها الكثيرة . غير أننا نلمس أنه لم يتناول الجنس مطلقاً كقضية خطيرة تستحق أن تناقش ، وانما كمجموعة من المشاهد العرضية التى يسلبها الأسلوب الصحفى مقومات وجودها كنصير جزئى فى تجربة شاملة . ذلك أننا نفتقد التجربة الشاملة منذ البداية فى أدب هذا الكاتب . ومن ثم نفتقد الرؤية الشاملة لمعنى الجنس فى هذا الأدب .



فى المجلد الذى يضم الحيط الرفيع تصادفنا « مقطوعة » صحفية فى فاية السذاجة ، عنوانها « أشرف خاتنة » .. وهى تجسيم مضحك ومبك فى آن واحد لأزمة هذا المؤلف ، فقد التقى اثنان من البشر - رجل وامرأة بالطبع - ذات يوم .. ولظروف قهرية امتنع كل منهما عن لقاء الآخر . ثم اكتشفا أن التليفون هو الوسيلة الوحيدة للقاء الشريف .. فقد كان كلاهما متزوجاً ، ولسبب أو لآخر لا يريدان تدنيس الشركة المقدسة التى تجمع كلاهما بزوجه . والمؤلف يبدأ الطقطوقة بقوله « ان فى

الفنان قسوة لا غنى له عنها . قسوة الرسام عندما يضع أمامه امرأة عارية ويكشف عن مفاتن جسدها بريشته ، ثم يعرضها على الناس ... وقسوة الكاتب عندما يسرق سر فتاة أو سر رجل ويصوغه في قصة ينشرها على العالم .. بل أحياناً يقسو الفنان على نفسه فيستقل أعز عواطفه وأعز الناس إليه ليشرح بهم شهوة قلمه أو شهوة ريشته .. وقد شعرت بهذه القسوة وأنا أكتب قصصى التى اعتدت أن أختار أبطالها من أشخاص واقعين .. شعرت بها وحاولت دائماً أن أكفر عنها... وتماديت فى التفكير حتى جعلت من نفسى عبداً مأموراً لبعض البطالات وبعض الأبطال الذين اغتصبت قصصهم وزبحتها بطرف قلمى . ولكن ماذا يجدى التفكير بعد أن تقع الجريمة ؟ .. وها أنذا أرتكب جريمة أخرى . قصة أذبح فيها سر سيدة ونقت بى ، وسر رجل أحترمه وأجله . (ص ١١٦) . وليست هذه الكلمات مقدمة لـ « قصة ا » انها جزء لا ينفصل عنها ، فهذا هو منهج الكاتب فى التعبير ، انه يختم حديثه بقوله « لم يلتقيا الى اليوم لقاء حبيين ، ولا لقاء صدفة .. ولا أدري ان كانا سيكتفيان بغيالهما أم سيفران من العذاب الى مكان لقاء » . يتساءل باخلاص شديد . « ولكن هل هى خاتمة لزوجها . حتى اليوم ؟ وهل هو خائن لزوجته ؟ انها أشرف خاتمة !! وهو أشرف خائن » (ص ١٢٢) .. ولست أدري ماذا يكون العتب وامتهان العقل والوجدان البشريين ، اذا لم يكونا متجسدين فى مثل هذا الكلام الفارغ من أى معنى أو دلالة .

يقدم احسان لقصة « أين عمرى » بهذه الكلمات : « ان العمر لا يحتسب بالسنين ، ولكنه يحتسب بالاحساس ... فقد تكون فى الستين وتحس أنك فى العشرين ، وقد تكون فى العشرين وتحس أنك فى الستين » .. وحول هذه الحكمة البليغة تدور أحداث القصة فى سلسلة متصلة برباط وثيق من الجبرية والحتمية التلقائية . فالست أم عليا تتشبع بالسواد من

الداخل والخارج وهى ما تزال فى أواسط الحلقة الرابعة من عمرها ، ذلك أنها تزوجت فى سن صغيرة من رجل مسن ، فتمت بأسرع مما تتوقع . وقد حددت هذه السيدة لأسباب لا يدريها أحد سوى المؤلف مصير ابتها فى حدود مصيرها . ولذلك فاجأتها بالزواج من رجل مسن وهى ما تزال على أعتاب السادسة عشرة . وهكذا تمر « عليه » بنفس الأطوار التى سبق أن مرت بها أمها ، فيشيخ الزوج ويمرض ، ثم يموت ولما تتجاوز الثلاثين من عمرها . وتقرر المرأة الصغيرة لأسباب لا يدريها أحد سوى المؤلف أيضاً ، أن تغير من المصير الذى آلت اليه أمها من قبل . وتحاول العودة الى صباها ، فتفشل ، وتتهار شخصيتها بين الانجذاب الى الصبا وحقيقة شبابها الراهن وجنازة شيخوختها الباكرا التى استكانت زناً فى أحضان شيخ مههم ، لفلذ أنفاسه وهى تتحرج باتهامها لها بالخيانة مع الطبيب الشاب الذى يعالجه . ولم تكن قد خاتته بعد . غير أنها لا تلبث أن تنتقم لهذا الماضى المحمل بسبب السنوات الباهظة التى دفعتها من أروع فترات عمرها . اذ بمجرد أن يموت الزوج ، تعرف على شاب صغير السن هو « عادل » ثم تاد برفقته الحفلات الصاخبة الى أن كان يوم « خطأ نحوها خطوة واحدة » وأزاح الكتاب من أمام وجهها فى حركة خاطفة ولها بذراعيه ، وسقط على شفتيها بشفتيه ، وكان هو نفسه قد فاض به الاندفاع والارتباك حتى سال لعابه على شفتيها قبل أن يستطيع أن يتلعه . وجذبت عليه نفسها من بين ذراعيه ، وابتعدت عنه خطوتين وفى عينيها دهشة أقرب الى الذهول ، وكأنها فوجئت بفصل من فصول القصة لم تحسب حسابه ، ولم تستعد له ، ولم يخطر على بالها عندما قررت أن تبدأ الحياة من عمر الخامسة عشرة . وقالت مبهورة الأنفاس وهى تسمح لعابه من فوق شفتيها وجانب خدها بظهر كفها :

— انت اتجنت يا عادل .. احنا مش اتفقنا بنقى اصدقاء . (ص ١٨٠)
 .. « وكادت عليه تجن » وأخذت تضرب صدره بقبضتها وتحاول أن ترفعه من أمامها .. ولكنه كان قد أصبح قطعة من الحجر الملتهب لا تمى

وانما تنفث النار .. وعندما أعجزه أن يشل ذراعيها اللتين ترتفعان في وجهه وتدقان على صدره وتحاول بهما أن تزيحه عنها ، رفع كفه بكل ما فيها من نار وشباب وهوى بها على صدغها .. وسكتت عليه .. وكنت عن المقاومة .. وانهمرت دموعها صامتة فوق وجنتيها ... وشدت دموعها الى الأرض ، فسقطت وهى لا تعى ، (ص ١٨٣) ثم يترك الكاتب خمسة أسطر من الفراغات المليئة بالنقط ، لينشط خيال القارئ فى وضعها فوق الحروف !

ولا يستطيع عادل أن يخلق التوازن فى حياة عليبة ، لأن المؤلف كان يختزن فى ركام تجاربه شخصية أخرى تقوم بهذا الدور . كان هناك « خالد » الطيب الشاب الذى عالج زوجها ، فقد عاد اليها أو عادت هى اليه ، ليقوم بعلاجها . وتمكن خالد وتمكنت عليبة بمد جملة مناورات تعرفها السينما المصرية جيداً ، تمكنا من التقلب على الأزمة ، بالزواج ، وعاشا فى النبات والتبات كما تقول الحدوته ، وتتطوع الشاشة المصرية بآليات القول .

وتتضائل أزمة عليبة فى « أين عمري » الى جانب أزمة أمسة فى « أنا حرة » ، بالرغم من أن أزمة المؤلف فيهما واحدة ، أعنى أزمة النهج القاصر فى التعبير عن التجربة الانسانية التى أجهضت فى « أنا حرة » ، والتى لم توجد أصلاً فى « أين عمري » . فقد تسبب الترتيب الآلى فى أحداث هذه القصة الأخيرة ، فيما يمكن تسميته بتجميد تلك الأحداث فى قوالب تجريدية غير مبررة فنياً ، أى أنها خلت من التماسك الطبعي الذى تخلفه عادة العلاقات الانسانية المتناهية التعقيد . ذلك أن هذه العلاقات فى القصة جاءت مسطحة الى أبعد الحدود ، كل منها تؤدي الى الأخرى بصورة ميكانيكية ، بقوة الدفعة الأولى لكلمات المؤلف التى قدم بها قصته ، والتى تخللت القصة فى بعض المواضع ، تخللاً مقحماً مقتلاً .. كما نرى فى حديث خالد اليها عن سنوات عمرها التى أهدرت ، وأفسحت الطريق لهذا العمر أن يتأرجح بين الخامسة عشرة والخمسين ، ويهجر مرحلتها

الزمنية الحقيقية « عرفت انك اتجاوزت وعندك خمستاشر سنة ، وان جوزك كان عنده خمسين سنة ، وان من يوم ما اتجاوزك ما سبكيش لوحذك أبدأ .. ماكتيش تخرجى الا معاه ، ولا تزورى حد الا معاه ، وكان ياخذك يقدمك فى العربة بوزك فى بوزه ست أشهر فى السنة .. كل ده عرفته من قراييك وصاحبائك .. واستنتجت انه لازم معيشك زى عيشته ، وانه سيطر عليك لفاية ما خلى عقليتك زى عقليته ، وتفكيرك زى تفكيره ، وحركاتك زى حر كاته ، ومزاجك زى مزاجه .. يبنى نط بيكى من سن خمستاشر سنة لسن الحسين مرة واحدة .. وخلاكى عايشة زى أمى كده » (ص ٢٢٢) . « وبعدين جوزك مات الله يرحمه ، وتبتهت لنفسك ، خرجت من دنيا العواجز الى كان معيشك فيها ، وعرفت انك ما تمتعيش بمرك ، وان قطار الحياة ما وقفش بيكى على محطات شبابك . وخذك زى الأكسبريس لآخر محطة فى عمرك .. وقفت حيرانة مش عارفة تعمل ايه ويمكن عيطى زى البنت الصغيرة التايهة بتدورى على شبابك وخايفة يكون ضاع وماتلقهوشى .. وبعدين قررت انك تلغدى الأكسبريس نفسه وترجى بيه لفاية المحطة الى ركبتيه منها .. ونزلت منه فى محطة خمستاشر سنة وابتديتى تعيش أصغر من سنك بعد ما كت عايشة أكبر من سنك .. ابتديتى تركبى بسككتات وتلعبى مع العيال الصغرين ، ومين عارف يمكن كنت بتطلى جبل وتلعبى استجماية » (ص ٢٣٤) . وتزوجت خالد وعندما فاجأها يوماً ووقف وراءها ووضع كفيه فوق عينيها ، وقال مداعبا :

— أنا مين ؟

تظاهرت بالتخمين ، وأخذت تتحسس كفيه بأصابعها ثم لمست خاتم الخطوبة فى اصبعه ، وقالت فى صوت كنفم الناي :

— « أنت عمرى » (ص ٢٤٢) .

ولعل هذه القصة من أهم أعمال احسان التى تكتشف خطورة

المزاوجة بين التعبير الصحفي والمعالجة الأدبية . اذ نحن هنا لا نتمر على التقرير الوصفى المباشر الا فى مواضع قليلة من القصة .. ولكننا نتمر على شكل آخر من أشكال التقريرية ، هو تسجيل الأحداث تسجيلًا تقريرياً ، يؤدي الى نتيجة مسبقة . وهذه الظاهرة تؤكد ما سبق أن ذكرناه من أن الطبيعة الأصلية للعمل الصحفي هي التقرير أو الصيغة الخبرية ، بينما تظل الطبيعة الاصلية للعمل الأدبي هي التصوير والرؤية الفنية . ومن هنا يصبح الترابط بين الأحداث تلاحقاً آلياً ، مما يجعل من الجنس قضية مطلقة في الهواء .. ان استسلام علي ، أو زواجها المبكر من شيخ مسن ، لا يشير - ولو من بعيد - الى أن الجنس وثيق الارتباط بالمر . وهي القضية التي كان يمكن أن نفترض أنها المسألة الرئيسية في القصة ... وهذا يؤدي بنا الى القول بأن أزمة احسان ككاتب قصة ، ليست أزمة تعبيرية فحسب ، وانما هي - في صميمها - أزمة فكرية . أيضاً . أى أنها أزمة لها وجهان : أحدهما منهج التعبير ، والآخر منهج التفكير . وكلاهما يتداخلان فيما بينهما تداخلاً جوهرياً ، فالمزاوجة بين الأسلوب الصحفي والمعالجة الأدبية في « أين عمرى ، حاضرت علي في نطاق ضيق للغاية ، فأصبح الجنس مسألة ثانوية تخص تلك المرحلة المريضة في حياة المرأة الصغيرة ، حيث كانت تثبت بالعودة الى صباها الذاهب ، مهما دفعت الثمن من لحظات عمرها مع عادل . وليس هذا الا فهماً مغرطاً في السطحية ، لاغفاله الجوانب العديدة المتعلقة بمعنى العمر في وجدان علي ، هذا المعنى الذي لا ينفصل عن أزمة الجنس في دلالتها العميقة . وهكذا تكاثفت الفكر السطحية مع اداء التعبير الأكثر سطحية في تحويل القصة الى مجموعة من الأحداث المنسقة في بناء منطقي يقتصر الى التبرير الفني والزاد الفكرى معاً .

الوجه البارز من أزمة احسان في مجال الأدب ، هو الفراغ الفكرى الذى تقسم به أعماله القصصية . ان الموضوع الأساسى فى هذه الأعمال

هو أزمة الفتاة المصرية.. وهو موضوع حيوى غزير الخصوبة ، وأسجل مرة أخرى أنه سيظل لأدب احسان عبد القدوس فضل الريادة فى اتمام هذه القضية الشائكة . غير أنه للأسف الشديد لم يتروذ فى معالجتها بوجهة نظر فكرية عميقة ، وهذا هو السر المباشر وراء المعالجة الصحفية لأغلب أعماله الأدبية . ان الأسلوب الصحفى يلتقى تماماً مع الفراغ الفكرى والسطحية ، فيكسب العمل بريقاً لامعاً خالياً من أى مضمون بل اذا كان ثمة مضمون ، فانه يهبط الى مستوى يشع من الضحالة والاستخفاف بعقلية القارئ .

وأزمة الفتاة المصرية - والعربية بشكل عام - تتخذ من قضية الجنس إطاراً تمييزياً لها . وقد أدرك احسان هذه الحقيقة دون عناء . ولذلك كان تخصصه فى الأدب الجنى - اذا صح التعبير - تاجاً لتخصصه فى أزمة الفتاة المصرية . أسجل ذلك أيضاً ، انصافاً للحقيقة . غير أن الحقيقة كذلك تقول ان احسان أغفل بقية العناصر التى أسهمت فى صياغة أزمة الفتاة فى مجتمعنا ، بحيث طغى المنصر الجنى طغياناً لا يمت بصلة الى واقع الأزمة من جهة ، ويضفى عليها جواً مرضياً من جهة أخرى ، ويحول دون الرؤية العميقة الشاملة للأزمة من جهة ثالثة .

وتتضح هذه الأزمة الفكرية بجلاء فى قصته الشهيرة « لا أنام » . وأنا أوافق ما قال به بعض النقاد من أن هناك تشابهاً واضحاً بين الخطوط الرئيسية فى هذه الرواية من جانب . ورواية فرانسواز ساجان « صباح الخير أيها الحزن » من جانب آخر (١) . ولكن هذا التشابه فى الهيكل القصصى ، لا يسلب احسان مطلقاً ملكيته الخاصة لقصة « لا أنام » ولا أريد الخوض فى المقارنة بين القصتين ، فالتفاصيل الدقيقة فى كتبهما ، تجعل منهما عمليتين مستقلتين . ولكنى أريد بالاشارة الى هذه النقطة ، أن أحدد السبب الحقيقى الكامن خلف ظاهرة التشابه هذه ، وهو طبيعة الأزمة

(١) راجع مقال فؤاد دواره - على سبيل المثال - فى عدد يوليو سنة ١٩٦٠ من

الفكرية التي يعاينها أدب احسان فى جوهره . ذلك أن « نادية لطفى » الشخصية الرئيسية فى قصة « لا أنام » - لا تحيا فى اطار من العلاقات الطبيعية المكونة لأزمة الفتاة فعلاً . ان المؤلف يفتتل لها جواً خاصاً للغاية . فهى مصابة بعقدة التآمر على كل شئ جميل تستشعر منه غيرة ما . بل ان العقدة تتماهى بها ، فتقوم هى بصنع الشئ ، ثم تقوم ثانية بتعطيله . لقد شجعت فى طفولتها فتى صغيراً بملاحقتها الى باب المنزل حيث تظاهرت بالضيق واستغاثت بالبواب . وتلقى الفتى يومها علقته لا تنسى . وهكذا أيضاً لم تطق أن يكون ثمة حب بين صديقتها كوثر وابن خالها مدحت فدبرت لهما مقلباً أودى بهذا الحب . والمؤلف لا ينسى بالطبع أن يمنع بطلته ذكاه اجرامياً خاصاً ، لكى يبرر كافة الأحداث الواردة فى القصة ، ويضفى عليها مناخاً طبعياً وامكانية الوقوع .

والفنان ليس مطالباً بأن يدلى بأقواله فى حيثيات العقدة التى تصاب بها احدى شخصياته ، أى أننا لا نطلب اليه أن يقدم لنا بحثاً اجتماعياً فى الجنون الموضوعية التى أدت الى هذه الاصابة .. على أن من حقنا أن نبحث عن دلالة هذه العقدة فى السياق التسييرى ، وما اذا كانت تخدم غرضاً فنياً أو فكرياً . لهذا ندهش كثيراً حين تصبح عقدة نادية فى التآمر هى محور القضية الأساسية فى « لا أنام » دون أن تومىء الأحداث بما هو أبعد من ضراوة هذا الانحراف . بل ان هذا الانحراف بعينه يبدو كما لو كان شديد الفردية والشذوذ ، بحيث لا يستحق بناء تعبيرياً ضخماً بلغ أكثر من الخمسين والثلاثمائة صفحة بالحرف الدقيق (طبعة الكتاب الذهبى) .

والقصة تحكى - بضمير المتكلم - أن نادية لطفى ، اكتشفت مع صباها أنها لا تملك فى الدنيا سوى أبيها الذى يفرط فى حبها ورعايتها .. بعد أن هجرته أمها الى أحضان رجل آخر . ثم تكبر الفتاة ، ولم يكن الأب قد تجاوز الأربعين ، فيذهب اليها فى المدرسة الداخلية ذات يوم ليأخذها الى البيت ويفاجئها بأنه قد تزوج . وتحاول زوجة الأب « منظر

صافى ، أن تجذب إليها قلب الفتاة دون جدوى . وبدأت نادى تفكر فى
الحال : كيف تتخلص من هذه المرأة الهادئة الجمال ، والتي أصبحت عن
جدارة « سيدة البيت » . وتفكر على التوفى عنها « عزيز » الشاب الأعزب
الذى يقطن بأعلى المنزل ، ويعيش حياة بوهيمية ، تاركاً الأمور المالية فى
يدى أخيه الأكبر - والد نادى - لقدتره على التصرف فى شئون العزبة .
وينتهى بها التفكير الى أن تشكك أباهما فى العلاقة بين زوجته وأخيه وتبدأ
فى سلسلة من المؤامرات الشيطانية ، تنجح فى خاتمتها أن يتم طلاق الأب
من « طنط صافى » ، ويرحل العم الى أحد الفنادق ، بغير أن يحدث بينهما
أية علاقة آئمة . وبهم الأب بين الحانات والبغايا حتى تنهار أعصابه .
وخلال تلك الفترة تكون نادى قد تعرفت على شاب أعزب يدعى «مصطفى»
تفطن فى قضاء ليلاتها معه بمختلف الحيل والمغامرات . ولكن أعصابها تخونها
أخيراً ، فيتأبها اشفاق مذل على أبيها وما آلت اليه حياته ، وتقضى أياماً
طويلة مسهدة فى فراشها لا تنام . وفى أحد المصايف تلتقى بصديقتها
كوثر فتعلم بذلكها على تمهيد اللقاء بينها وبين أبيها حتى يتم زواجهما.
وتكتشف بعد الزواج أن كوثر تحتفظ بعشيق لها هو الشاب « سمير
حسام الدين » . وتتجاهل فى بادىء الأمر ما تسمعه وتراه بعينها ، لمجرد
الحفاظ على حياة أبيها وسعادته الجديدة . وتضع كوثر كلتا يديها على نقطة
الضف هذه فتسفر عن وجهها تماماً ، وتمادى فى ذلك تمادياً غريباً ،
بأن تعمل على تزويج سمير من نادى حتى تنال لها بعدئذ الفرصة كاملة.
ولكن نادى تكون فى هذه الفترة قد تعرفت على « محمود » الشاب الذى
يجبها وتمجبه ، وكان قد سافر فى بعثة الى لندن . وكانت العلاقة بين نادى
ومصطفى قد انتهت ، حتى شاهده برفقة « طنط صافى » وفى اصبح كل
منهما دبله . وهنا يحدث الصدام الحاد بين نادى وكوثر ، بعد أن تناقضت
مصلحتهما فى اللحظة الأخيرة . وينشط ذكاء نادى فى التأمر على زواجها
من سمير . ومن ثم تعلن قبولها الزواج وتم الخطبة فعلاً . وتبطلور خطتها
فى اكساب نقة سمير وجهه لها والمباعدة بينه وبين كوثر . وينجح الشطر

الأول من الحطة نجاحاً تاماً . ثم تؤكد أمام كوثر أنها لا ترغب في سميح مطلقاً . وأنه هو الذى يرغب فيها رغبة شديدة . وتمتحن كوثر عواطف سميح ، فتصاب بخيبة أمل كبيرة . وحيث أن العمل بكل ما لديها من إمكانيات - وبمعاونة نادية - على فسخ الخطبة انتقاماً من العشيق الفاسد . عندما يتم ذلك يكون « محمود » قد عاد من لندن وسمع بكل ما حدث ، فيرفض العودة الى نادية ، ويميد إليها خطاباتها وتنتهى القصة والفجعة تظلل معظم القلوب ، الا قلب الأب السعيد بالفظة التامة عن كل ما يجرى من حوله . وليس شك أننا نواجه منذ البداية بناء قصصياً ، اكتملت له كافة مقومات هذا الشكل التعبيرى . على أننا نبشش كثيراً حين يفكر هذا البناء الى مبررات وجوده . فالفكرة المرضية فى حياة نادية لا تشير الى أزمة حقيقية فى كيان الفتاة العربية . بل ان صورة الجنس فى حياتها ليست انعكاساً للأزمة ، وانما هى صورة عرضية عابرة تجعل من الجنس مسألة ثانوية لا تستحق الالتفات . انها تسترق السمع الى ما يدور فى غرفة النوم المجاورة بين أبيها وزوجته . ويلتهب خيالها بنشوة الاستمتاع مع رجل .. هو أبوها على وجه التحديد .. ثم تختار حبیبها الأول فى سن تضاعف عمرها . وتواصل الى امتاع جسدها بين أحضانها ، بكافة الحيل التى يتفق عنها ذهنها .

ونحن اذا أردنا أن نربط بين هذه المجموعة من الصور للجنس فى الرواية ، وبين بنائها ككل ، لما أحسنا بالجنس كمسألة جادة تستحق الالتفات . بل اننا لا نعر عليه كعنصر ضرورى من عناصر العمل الفنى ، نفقده اذا غاب . ولهذا السبب يشوب الأحداث جميعها - ومنها ما يتصل بموضوع الجنس مباشرة - يشوبها الافتعال والزيف الذى يؤدي تلقائياً الى تصوير اللحظة الميكانيكية فى الحدث الجسدى . وهذا ما يدعو الكثيرين الى التساؤل - من زاوية الصدق الأخلاقى - عما اذا كان المؤلف يعتمد هذه المشاهد لمجرد التحريض واشباع غرائز المراهقين . ولو أن للمؤلف رؤية ما للجنس ، لكان من الممكن الدفاع عن أدبه بأن الضرورة الفنية

والفكرية تدعو الى ذلك . غير أننا من خلال قصة طويلة مثل « لا أنام » لا نكتشف أية رؤية على الإطلاق . وإنما يعتمد هذا البناء الضخم للرواية على أساس العقدة المرضية في حياة نادية . وإذا كان بعض الأدباء في أوروبا يتخفون من الأمراض النفسية الشاذة في حياة الأفراد ، موضوعاً لأعمالهم الفنية فإن ذلك يتم لخدمة نظرية فكرية أو فكرة معينة ، وفي بناء فني تبرره الأحداث تبريراً سليماً .

وهذا ما لا نعتقد أن احسان عبد القدوس قد أتى به .. بينما أتمت به فرسواز في قصتها . ولهذا ما كان يستطيع الكاتب المصري أن يسرق الفكرة الأجنبية ، وإن تشابه الهيكل الروائي بين القصتين . فالرحلة الحضارية التي تجتازها أوروبا تختلف عن المرحلة التي يجتازها الشرق العربي . وإذا كانت الحضارة الأوروبية اليوم تفرز أمراضاً خطيرة كغرام القيتات الصفار بالرجال الكبار ، فإن هذا لم يفعله احسان . لأن المرض الذي أصيب به نادية لا يمثل تكويناً حضارياً في الشرق أو الغرب . وهكذا تناقض البناء المتشابه بين « لا أنام » و « صباح الخير أيها الحزن » وبين التركيب النفسي والحضاري لشخصيات كل منهما .

والأزمة لذلك ، هي أزمة فكرية ، هي أزمة الخواء الفكري الذي تتسم به أعمال احسان . الأزمة التي تنعكس على فن التعبير الأدبي ، فتجعل من المحاور الرئيسية في تلك الأعمال قضايا معلقة في الهواء . وتجعل من قضية الجلوس بالذات على المستوى الفكري - قضية تافهة . أما على المستوى الفني فدعو الكثيرين الى التساؤل - من زاوية الصدق الأخلاقي - عما إذا كان المؤلف يعتمد هذه المشاهد لمجرد التحريض واشباع غرائز المراهقين .

ولعل مجموعة « البنات والصيف » التي صدرت عام ١٩٥٩ أيضاً هي أصدق دليل على ما يعانيه الكاتب من خواء فكري وأزمة في التعبير ،

يلغا بهذه المجموعة من القصص حداً بشعاً من التفاهة والسطحية . والجنس هو المنظر الأساسى فى الأقاصيص الخمس .. و « البنت الأولى » تعرف على شاب رائع تتمناه الفتيات جميعهن . وما أن تبدأ علاقتها به حتى تعلم أنه على علاقة بسيدة متزوجة . ومن ثم تأخذ فى البحث عن هذه السيدة ، وتكاد توقن أنها « زيزى هانم » المرأة الجميلة التى تشاهدها على الشاطئ .. ولكن زعمها يسقط من بين يديها حين تطلب إليها عشيقه « بكر » أن تلتقى بها فى منزلها . وفى المنزل تفاجأ بـ « امرأة سمينة .. وجهها كالرغيف البلدى .. محمل بالأصباغ الفاقمة .. ترتدى ثوباً من الداتل المخرقة فوق قميص من التفتة اللامعة الزرقاء .. وفى مصصها أساور ذهبية كثيرة ... وعلى صدرها عقد كبير من الزجاج الملون .. نفس ألوان اشارة المرور : أخضر ، وأصفر ، وأحمر » (ص ٧٢) .

.. ويفشى على مائدة ، على الفتاة الجميلة الراقية ، التى فجعت فى غريمته . وفى ذوق حبيبها على السواء « ولكنها لا تزال مقابلة من زيزى ... ليست مقابلة ولكنها كلما تذكرتها أحست بشئ يتمزق فى صدرها » (ص ٧٧) .

وتتمزق صدورنا نحن أيضاً عندما تصبح فجيرة « البنت » فى ذوق فتاه ، هو كل ما يلفت نظر الكاتب . وحقاً نحن تلمس طرفاً من مأساة الفنى والفتاة ، فى رضوخ الأول لسلطان امرأة « بلدى » كبيرة السن ، ورضوخ الثانية فى التمسك به فى البداية حين كانت تظن أن غريمته أجمل منها . فالعلاقة هنا تسمى الى مأساة واضحة فى حياة الاثنين . على أن الفنان لم يمس هذه المأساة مساً عميقاً ، بل اكتفى بهذا البناء التسلسل الذى يؤدى الى المفاجأة فى النهاية . وكأن الهدف الأساسى للمؤلف هو هذه النهاية فى ذاتها ، لا كمصر ضرورى مكمل لهدف آخر ، هو الكشف عن مأساة أولئك الذين يرتضون الحياة المزوجة ، فيمشون على هامش الحياة الحقيقية .

و « البنت الثانية » هى سيدة على أعتاب الحلقة الرابعة من العمر ،
 تقع فى هوى شاب من عمر أبنائها لو كانت قد أنجبت من زوجها «الباشا»
 الذى يقبع مع شيخوخته فى القصر برفقة المرض . ولقد حاولت أن تمنع
 شبابها لجمعية « اقذاذ الفقراء » ، ولكن هذا الشباب كان يلح عليها أن
 تبحث عما يرضيه على نحو آخر . وعندما عرفت « مصطفى » عرفت فى
 نفس الوقت أنها عثرت على « أكسير الحياة » . حتى أنها عندما ركبت
 العربة الى جانبه فى الطريق الى أبى قبر ، وأحست يده تمتد باحة عن
 يدها ، ولما لم تجدها التفت . يساقها .. « قالت فى ضعف : وبعدى
 يا مصطفى ؟ » .

ولكنها تركت ساقها ليد .. يمسح عليها ، ويشير فيها شيئاً كالكمهرياء ،
 تسمى حتى تصل الى رأسها ، فتكاد جنونها تسقط فوق عينها .. كأنها
 تقاوم مخدراً ، (ص ١٢٣) . وفى شقته الخاصة « .. تمرت العروس ..
 وهى لا تنظر الى المرأة . انها لا تريد أن تنظر الى المرأة . وتلفتت حولها ،
 ثم مدت يدها وانتزعت من فوق المشجب سترة بيجامته وارتدتها .. ووقفت
 تلهث كأنها تستجمع أنفاسها .. ثم مدت يدها تساوى بهما خصلات
 شعرها دون أن تنظر الى المرأة .. انها لا تريد أن تنظر الى المرأة ...
 ونادته .. ولمحت خياله يقترب من وراء زجاج الباب السميك .. قوامه
 المشقوق .. وهضلاته .. ثم لمحت آكرة الباب وهى تتحرك ، انه يقترب
 منها .. وظلته تنصب عليها وفيها شقاوة الصبيان .. ولكنه يقترب ببطء ..
 اقترب أيضاً .. أسرع ! وقبل أن يصل اليها .. ألقت بنفسها فوقه ...
 وألقت بشفتيها فوق شفتيه .. انها لم تمد تستطيع أن تنتظر . قبلنى ...
 قبلنى مرة أخسرى .. قبلنى أكثر .. دعنى أقبلك .. لن أكف أبداً ..
 وأحست بضلات ذراعيه يضطئانها بقسوة .. أريد مزيداً من القسوة ،
 (ص ١٢٩) وفى مرة أخرى نالت منها التثوة حتى خلعت ثوبها وألقت
 به من النافذة ، ثم خلعت الحذاء وألقت به أيضاً ، وهجم عليها وأمسكها

من ذراعيها في قسوة ، وأوقعتها على الأرض ، وقال وأنفاسه تلتفح وجهها :

– أعمل فيكى ايه يا مجنونة اتى ؟

قالت وابسامتها تحتار أن تستقر ، على شفتيها ، أم فوق وجتيها ،
أم في عينيها :

– موتى يا مصطفى ، (ص ١٣٧) .

وأعتقد أن هذا القدر من النصوص كاف تماماً لاعطاء فكرة واضحة عن الكاتب في التعبير والتفكير . فبينما كنا نستطيع الحصول على أحد وجوه المأساة الاجتماعية في بلادنا ، وهو الانهيار التحلى في القيم والاخلاقيات عند أبناء وبنات الفئات العليا من المجتمع .. جعل الكاتب من هذه المأساة الضارية ملهاة رخيصة ، بأن تتبع بطريقة ميكروسكوبية اللحظة الميكانيكية من العلاقة الانحلالية بين مصطفى وشريفة ، ولم يتبع بنفس الطريقة جوهر المأساة الكامنة خلف هذه العلاقة .

وهكذا يتحرك احسان في بقية قصص هذه المجموعة الرخيصة – في القيمة الفنية والفكرية لا في سعرها التجارى – فلا تتألق بين أيدينا فكرة ناضجة أو صورة عميقة تحلل وتكشف . وانما نشر على مخلوقات شاذة مثل « وفيه » وزوجها وعشيقها الذى يستغل ضعف الشخصية فيهما معاً ، فيسطو على الزوجة بالرغم من كراهيتها له ، وتدمن الزوجة هذا الاستسلام. يتخصص الكاتب تخصصاً مذهلاً في تصوير لحظات الاستسلام هذه دون أن تخرج بأية ايماء أو ايحاء لما يريد أن يقوله في غمرة هذه المظاهر الجنسية ، وكأننى باحسان فى قصصه تلك يريد أن يجمع بين رجل وامرأة على ان يكون هو مرادفاً للشيطان بينهما ، ولمجرد أن يسجل قهقهات الشيطان والمرأة تخلع ثيابها قطعة قطعة ، والقارىء تتمزق أعصابه واحداً بعد الآخر . ولهذا يتجاوز الباحث عن الكثير من مقتضيات الدراسة

الموضوعية حين يدعو هذا « الجنس » أدباً . على حين أن الكاتب لم يصنع
الا بيتاً زجاجياً مكوناً من غرفة واحدة للنوم ، بها رجل وامرأة وشيطان.
وهو يدير هذا البيت عبر آلاف الصفحات على آلاف القراء ، فاذا تسائل
بعد ذلك : هل أنا صحفي أم أديب ؟ أجبتنا بارتياح أنك صنعت شيئاً لا هو
بالصحافة ولا هو بالأدب ، ولا هو بين بين .

الفصل السادس العربي فوق جسر الشيطان

في مراحل التطور الاجتماعى ، تتبلور اتجاهات المفكرين والأدباء والفنانين . اذ يكون التطور أو نقطة التحول ، بمثابة البوتقة التى ينصهر فيها الكاتب ، فتتضح معالمه وتنجلي سماته الخاصة التى تكونت تاريخياً عبر آلاف الظروف الذاتية والموضوعية . ونحن فى مصر نجتاز احدى هذه المراحل التاريخية فى حياة الانسان العربى منذ أكثر من عشرين عاماً . وما من شك فى أن مراحل الانصهار هذه تتميز باختلال المعايير وتفكك الأوصال الاجتماعية القلقة فى أنظمة الحكم . لأنها فى صميمها عملية تغير وتبدل وتجدد ، عملية انسلاخ رهيبية من الماضى ، وعملية تكيف أكثر رعباً مع الحاضر ، مع الجديد ، مع المستقبل ..

هناك بعض الأدباء ، ممن كانت أعمالهم الفنية ارضاءاً لهذا التطور ، لهذه الثورة ، فهم لا يفقدون اتجاههم اذا ما أقبل التطور ، اذا ما اشتعلت الثورة . بل هم ينضوون تحت لوائها ، فيسقطون قيمها الوافدة للمجتمع ، ويعبثون القيم السابقة من العقلية المعاصرة ، بل هم يتقدمون الطلائع الثورية وصفوف التقدم يكشفون لها مجاهل الطريق .

وهناك بعض آخر ممن فاجأتهم الثورة .. ، لقد عاشت فى وجدانهم أحاسيس ضبابية مهزوزة ، لأن تكوينهم النفسى والذهنى لم يعد بقدر كاف لاستقبالها .. ولذلك يفرز هؤلاء أحماض القلق والتوتر السلبي من أعماقهم ، وغالباً ما يفرون من بين أحضان الحقيقة الجديدة الى عوالم غريبة باهتة لا تمت الى القديم أو الجديد بل تتصل بعالمهم ذاك الداخلى الذى يتمرد على القديم والجديد معاً .

وهناك فريق ثالث. تفرعه الرؤيا الجديدة ، فيستشعر خوفاً كبيراً على جعبة القيم القديمة من التاليات والأديان والسماويات ، ويحس خطورة

عظمى على هذه كلها من قبل التطور الجارى فى النظام الاقتصادى والاجتماعى والأخلاقى أيضاً .. انهم ينظرون الى تلك القيم باعتبار أنها مبادئ خالدة خارج الزمان والمكان ، ولا تخضع للتطورات المادية فى حياة البشر . وهم يكرسون أنفسهم للحفاظ عليها دون أن يتبينوا تفاصيل هذا التطور ، وكيفية شموله الأخلاقى والقيم الروحية بطريقة حتمية .

والى هذا الفريق الأخير ، تنمى أولى مراحل القصص عبد الحميد جوده السحار التى ظل كثير من رواسيها عالقاً باتجاهه الأدبى حتى أحدث مراحلها ، ويكفى أن نلقى نظرة خاطفة على قائمة مؤلفاته الدينية لكى تصفح اهتمامات المؤلف ، ونذكر جوهر ما يؤلف (١) . وأنا لست آخذ على الأستاذ السحار أن يكتب تلك المؤلفات ، ولكنى استكشف بها طبيعة رؤيته الفكرية وانعكاسها على أعماله الفنية . ولعل أكثر هذه الأعمال أهمية ، هى تلك التى ناقشت أخطر قضايا الرجل والمرأة فى أى مرحلة تطور : قضية الجنس . فقد عالج السحار هذه القضية فى أغلب قصصه ، علاجاً ينطوى بصورة مباشرة أو غير مباشرة على الدلالة الفكرية للتطور كما يراها من خلال ما يؤمن به من قيم .

ومجموعة القصص التى أصدرها عام ١٩٤٦ تحت عنوان « همزات الشياطين » تصور تلك القيم فى أولى مراحلها .. فهو لا يعتقد أن سفور المرأة وما يستتبع هذا السفور من أقدامها على العمل الجاد كالرجل سواء بسواء ، لا يعتقد أن هذا التطور فى حياة الأنثى مرآة صادقة للصراع بين الشيطان والله .. بين الخير والشر . وهكذا يحيط « صلاح » فى قصة « وسوسة شيطان » بهالة ضخمة من التصوف . فما أن يرى جاريته الحسناء « بديعة » وهى تخرج الى عملها فى الصباح ، وقد اكتست بالثياب العصرية

(١) من هذه المؤلفات بلال مؤذن الرسول ، سعد بن أبى وقاص ، أبناء أبى بكر الصديق ، أهل البيت ، قصص من الكتب المقدسة ، قصص الانبياء « ١٨ » قصة بالاشتراك مع سيد قطب « قصص السيرة النبوية » « ٢٤ » قصة « قصص الخلفاء الراشدين » « ٢٠ » قصة « .. الخ .. الخ » .

الأميعة ، حتى يهمس في أذن زوجته بأنه على عجب من الدنيا وما آلت اليه : الآباء يسبحون لبناهم بالفسق علناً ، والامهات نائمات أو متوامات. فإذا تساءلت زوجته : أى دعارة هذه فى أن تعلم الفتاة وتعمل ؟ لم يجب سوى أن يستعيد بالله من الشيطان . ثم تداعب بديعة خياله المتصوف بقدها الرشيق ، وساقها المرمرتين وصدرها الناهد ، فيعاني صراعاً مريراً بين أن يقدم على مفازاتها أو يستكين بين أحضان زوجته وضميره .. وما يلبث أن يعقد ضحية وألفة بينه وبين الفتاة ، فيذهب بها الى السينما ، ويتزدهمها ، وأخيراً ينتصر هو - أو الشيطان - فى منتصف احدى الليالى ، ويقضي مع بديعة أروع وأسوأ لحظات عمره : هى لحظة رائمة فى دفء هذا الجسد الريان ، وهى لحظة قاتلة أدمت ضميره الصوفى ومزقته أشلاء تثاروت بين التهديد باسم الله والهديان باسم زوجته .. الى أن صفع عنه صوت أعماقه يقول « كل ابن آدم خطاء ، وخير الخطائين التوابون » .

ولست أريد أن أحصى عدد الآيات القرآنية التى تخللت الأصوصة .. ولكنى أبتنى احصاء من نوع آخر :

فالجنس فى هذه القصة ، حرام وحلال .. هو صراع خالد بين الشيطان والله . والاسان هو ضحية هذا الصراع . يطلق المؤلف تعليقاً تقريرياً مباشراً على الذهول الذى اصاب صلاح فيقول (ص ٥٢) : « .. هو لا يدرى أنه ضحية نفسه المتكافئين ، نفسه الشريرة ونفسه الحيرة ، فإذا ما جنح الى الخير ، هبت الشريرة لوخزه وتنفيس عيشه ، ولا تهدأ حتى يطعمها ويرضى شهوتها ، وبعدئذ تتحرك الحيرة لزعجه وتأنيبه ، فلا يتهمى تعذيبه » . ولو أن المؤلف صور هذا العذاب البشرى باعتباره صراعاً بين الانسان والمجتمع ، بين الذات الراغبة والواقع الموضوعى الذى لا يشبع احتياجاتها .. لكان الجنس فى هذه القصة مورداً خصباً للتعبير عن ضراوة نقاط التحول فى حياة الاسان التى توقظ هذا الصراع وتشعله بعد أن كان مستقراً فى حالة كمون. أما ما توصل اليه المؤلف من أن العذاب الانسانى نتيجة التكافؤ بين الخير والشر فى عالمه الداخلى ، فانه يتوقف عند اعتاب

الثبات والسكونية واللاصيرورة .. لأن هذا التكافؤ أو التعادل يثنى عن
الإنسان أية إمكانية للتفاعل بينه وبين العالم الخارجى ..

ومن هنا يكون اصطدام صلاح بالعالم الخارجى اصطداماً مسرحياً -
بالمعنى العاصى للتعبير - أى أنه ليس تفاعلاً معقداً بين ذاته المتصارعة
والواقع المتغير .. ومن ثم يجرى الجنس - من الناحية الفكرية - اثباتاً
لفرضية مسبقة تؤكد خلود النية الإنسانية القديمة وإطلاقها .. أى أن
بديعة سقطت بين ذراعى صلاح ، لأنه كان لا بد لها أن تسقط ما دامت
قد أسفرت عن وجهها وأصبحت تمشى وحدها فى الطرق عارية الساقين
والصدر ، وأضحت تعمل عمل الرجال . وسقوطها بالطبع يؤدى الى
جهنم . أما صلاح ، فالسقوط فى حياته يوقظه على المنى الإنسانى المطلق
لهذه الحياة ، فيستغفر ربه على ما فعل ، ولا يرضى الإله - عادة - بالفقران .
وهكذا ينقلب معيار التطور الاجتماعى ، فيصبح التقدم دعاة خلقية ، أى
يسمى التقدم تخلفاً . ومن الناحية الفنية ، يقتل الكاتب صورة الجنس
افتحالا صريحاً ، فتجمد الصورة هكذا : « ولم يشعر صلاح الا وهو يشير
لها طالباً منها موافاته الآن ، وانطلق ليفتح لها باب مسكنه وسار على
أطراف أصابعه ، وقد أرهفت منه الحواس ، وراح قلبه يدق دقات عنيفة
حتى لحنى أن يوقظ زوجته النائمة ، وراحت زفرات مسمرة النائمة فى
هدوء تصك أذنيه صكاً ، وهو ينسل من جوار سريرها ، واستمرت
طرقات قلبه تدوى فى أذنيه ، كأنها تطارق تدق طبللاً ، وبلغ الباب بعد
أن بذل جهداً ، وفتحه فى احتراس خشية أن ينبعث منه صوت يوقظ
زوجته فيفتضح أمره ، ثم فتح الباب أخيراً ، فوجد بديعة واقفة على باب
مسكنها ، فأشار إليها فى وجل ، فأقدمت ، وكانت أثبت منه نفسها ، وأرسخ
قدماً ، ودلفت من الباب ، فأغلقه خلفها فى رفق ثم تناول يدها وقادها الى
غرفة قريبة ، ثم ضمها الى صدره . (ص ٥٥ ، ٥٦) . ونحن لا نستشعر
الافتعال من أن هذا النموذج البشرى لإنسان متصوف لن يجزؤ على هذه
« التمثيلية » فى عقر داره ولا من أن الأنسة بديعة لن تجزؤ على ذلك

بالمثل .. بل نحن نلمس الزيف من داخل النص الأدبي ، حيث الاصرار
 المل على أن الرجل يخشى يقظة زوجته ، والالاح الغرب على أن الأتى
 كانت أرسخ قدماً ، وأن اشارة واحدة قررت اللقاء .. ونظرة واحدة ..
 أدخلت العذراء دنيا النساء ، أو أدخلت المرأة دنيا التصوف ..

على أن هذه المرحلة الأولى فى نظرة السحار الى الجنس ، تسم
 بنقطة ايجابية غاية فى الأهمية ، هى هذا التبع العصور للمسار النفسى فى
 تكوين الشخصية الفنية وبفض النظر عن أن هذا التبع لا يؤدى الى
 اسجام منطقى أو تكامل بنائى فى الشخصية .. فان هذه السمة فى أدب
 السحار ظلت تنأى به رويداً عن الفرضيات المسبقة التى تفل شخصياته
 وتجمد أحداث تجاربه الاساتية ..



ونحن نلاحظ بؤادر هذا التطور فى مجموعته القصصية « صدى
 السنين » - صدرت عام ١٩٥١ - فنلمح سخرية مريرة من أوام الشباب
 .. من الجيل الذى ولد فى أتون التطور ، فى قلب المعركة الاجتماعية
 الدامية . وهكذا نرى كمال فى قصة « كازانوفاجديد » يروى مقارناته
 الجنسية لصديقه حمى الذى يفار من جرأة صديقه وشجاعته فى اصطاد
 المرأة ، أية امرأة ، لمجرد أنها أعجبت حواسه وشحنات اتباعه . وفى
 احدى المرات يتمكن حمى من اجتذاب فتاتين أمام السينما الى موعد
 غرامى ، ويترك احدهما لكمال .. ثم يعود ليقراً التبرم والضيق على وجه
 الفتاة ، فقد كانت المرأة التى يلتقى فيها كمال بامرأته ! وما لياليه ونساؤه
 وفتياته الا من بنات الحيا وأحلام اليقظة .

ولا شك أن المؤلف هنا يومىء بفشل القيم الجديدة فى اقامة علاقات
 اجتماعية سليمة .. فالجنس يتحول الى أبراج من الوهم ، يتنفس فوقها
 الشباب الجديد تمزقات روحه وغليان نفسه . والمرضى النفسى - كالكذب
 والرياء والمداينة وما الى هذه الصفات اليومية فى الحياة المريضة - لن
 يجعل من العلاقة الجنسية قيمة انسانية أو غير انسانية ، بل هو يصوغ منها

وجهاً مرضياً لما ندعوه بالتطور . وأنا أوافق الكاتب على أن نقاط التحول فى تاريخ الاسانية تهز كثيراً من الأفراد هزات عنيفة تكاد تودى بقولهم .. ولكننا لا نستطيع أن نتخذ من هؤلاء معياراً صادقاً لقيمة التطور فى حياتنا. ولا يخذلنا فى القصة السابقة أن الفنان رسم شخصيتين مختلفتين ، لكل منهما سماتها الخاصة ، وبالتالي لا ينبغي لنا فى تفسير القصة أن نركز على جانب وحيد منها . أقول ان هذا التبرير لا يخذلنا مطلقاً ، فشخصية حمدي رسمت بحيث تكون امرأة لشخصية فؤاد ، بينما هذه الشخصية الأخيرة رسمت بحيث تمثل جيلاً معيناً وعصرآ من الزمان . والقصة الثانية « رجل وامرأة » تؤكد هذا المعنى : فأماننا شاب قدم الى مدينة غريبة ليعمل بها ، فيقطع باحدى غرف منزل «ماريا» التى أعدته كفندق صغير . وتحاول السيدة الأجنبية يشتى الوسائل وأكثر الطرق أن تقرأ القادم الجديد بمغازلتها ، فلا تستطيع . لماذا ؟ لأن الواقع الجديد فرض على الجيل الجديد عزلة نفسية عن العالم ؟ الآن، الإنسان قيمياً خالدة تتنافى مع الواقع الجديد وتتعارض معه وتصلب به ، فيفر كمال الى عوالم بعيدة عن الواقع ، وتطرد ماريا ضيفها الجديد من واقعها ؟ أ تكون القيم الجديدة هى « القمم » ، والقيم القديمة هى العالم الرحب ؟ ان السحار يصور نماذجه فى اطار يرسم بوضوح كلمة « نعم » .. وهى اجلامه لا تتفق أزمة عصرنا ، رغم اشارته الى جوهر الأزمة فى التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة .. ولذلك ما كنا نستشعر أية غرابة أو شذوذ لو جاءت كلمات الفنان فى اطار رومانسى . اذ أن ما يشتمل عليه هذا الاطار من تضخيم للأحاسيس ومبالغة فى تجسيد الانفعال ، ليس الا رداً ضيقاً لفعل أعنف .. الأمر الذى يختلف بشأنه فى قصص هذه المرحلة عند السحار ، فالمبالغة والتضخيم لا يتسمان برد الفعل الرومانسى ، بل يكتسبان سطحية الانفعال فى الرؤية الفكرية والفنية على السواء . ولقد فارقت السطحية هذه القصص ، حين كان المؤلف يكفى بالصورة فحسب. انه حينئذ يكشف عن طبيعة الأرض الاجتماعية التى تستقبل القديم

والجديد مآ . فالمعلم أبو سريع - فى قصة « شرف » - لا يهدأ له بال منذ أقيم فى الحى بيت جديد للدعارة غير البيت الذى يتشرف بملكته ... لذا لا يألو جهداً فى ارتداء ثياب الشرف وشحن نخوة الشرفاء من شيوخ الحى وأبنائه ، حتى يهاجر رجال البيت الجديد فى عتمة الليل ، وتنتظر النساء الى الصباح ، ويستولى هو على زنوبة أجمل فتيات الحى ، ويلتفت اليه أحدهم قائلاً :

« - عيني باردة عليك ، وجهك مضى اليوم .

فقال المعلم أبو سريع وأصابه تعبت بشاربه فى خيلاء :

- ما أحلى الشرف يا أبا خليل ! » (ص ١١٨) .

هنا ، لا يكون المؤلف بحاجة الى تعمق الشخصيات أو النفاذ الى جوهر الأحداث . بل يكون بحاجة ماسة الى تصوير الملامح الخارجية الشديدة البروز ، تصويراً أميناً . لذلك ينجع السحار فى هذه الصور نجاحاً كبيراً .. فهو يلتقط كافة الجزئيات الصغيرة المحيطة بالواقع ككل . ومن ثم نكتشف أن الشرف عند المعلم أبو سريع أن ينفرد بتجارة اللذة واحتكار زنوبة وتوصية أخته بها خيراً ، والشرف عند زنوبة أن تستدر أكبر قدر من المعجبين والجامعين ، والشرف عند شقيقة أبو سريع أن تنمو تجارة أخيها وتعاظم مهما كان ذلك على حسابها فى عرف الزمن ، والشرف فى بيت الدعارة الجديد أن يهرول أصحابه الى حى جديد .. هذه المعانى العديدة للشرف ، التى تمثل وجهاً ما للمجتمع ، تمثل أيضاً مرحلة ثانية فى أدب السحار . فالجنس لديه ما يزال صراعاً ذاتياً بين الله والشیطان ، صراعاً معزولاً عن العالم الخارجى ، ولكن هذا الصراع لا يبقى تحت هذه العناوين الشديدة العمومية . انه ينعكس على الجزئيات الصغيرة ، ويكتسب وضوحاً أدق . فتتلور الشخصيات وتتضح الأحداث ، وتفيض التجربة الانسانية بأكثر مما قدر لها الفنان من الدلالات .

على ضوء هذا المعنى للمرحلة الجديدة فى حياة الكاتب الأدبية ،

نستقرىء بامعان روايته « المستنقع » التى صدرت عام ١٩٥٧ مستكملة كافة الدلالات الفنية والانسانية للجنس ، كقيمة شغل بها الكاتب للمقابلة بين أمسنا وغدنا مجال القيم وامكانية تطورها .

والمستنقع ، كأغلب أعمال السحار ، تطرق فى البداية موضوعاً عادياً لنفذ من خياله الى تجربة غير عادية .. فى هذه الرواية مثلاً يناقش مشكلة البنت الكبرى عندما تتزوج الصغرى ... ولكن هذه المشكلة ليست الحدث الرئيسى فى القصة ، بل هى ليست القلب الروائى لها .. انها مجرد مدخل الى شخصية سوسن : الأخت الكبرى ، فلم يكن اختطافها فؤاد من شقيقتها الصغرى سهر حلاً لهذه المشكلة الاجتماعية القديمة . وانما كان حلقة فى سلسلة طويلة من الأحداث الصاعدة للمساءة سوسن ..

والمساءة فى المستنقع هى بعينها المساءة فى وسوسة الشيطان : متعة استلاب ما للآخرين . غير أن المؤلف هنا لا يصور الصراع من أجل هذه الخطيئة أو الشيطان فى شخصية واحدة . وانما هو يجسد الشر أو الخطيئة أو الشيطان فى شخصية ، ويجسد الخير أو الله فى شخصية أخرى ، ويصبح الصراع بين الاثنين رمزاً للصراع الخالد بين الفكرتين المطروقتين .. فسرق سوسن عريس أختها بالافتصاب ، تذهب اليه بحجة « أخذ مقاسه » ، لتفصيل بيجامة الزفاف ، .. وأحست الرجفة التى سرت فى كيانه ، فأدارته حتى صارا وجهاً لوجه ، ولفت المتر حول وسطه ثم راحت تجذبه فى خفة حتى التصق صدره وصدرها ، ورفعت اليه عينين فيهما نداء صارخ وزمت شفتيها تدعوه للقبل . وطاش ليه وغاب عن وعيه ، فضم الفتنة المائلة أمامه الى صدره بذراعيه القويتين وراح يلمسها فى سمار . وانعدم الوجود الى وجودهما ، وتركزت الدنيا كلها فيهما . وبلغت النار المشتعلة فى جسديهما غايتها فراحا يتماوان على اخمادها ، (ص ٤٢) . ثم تسرق صديق زوجها بالاغتيا ل . ذهبت الى عمر فى غياب زوجته الى أن « تطلع اليها ولما به يسيل ، وأدارت وجهها نحوه وقد تمدت أن يلمس

خدها شفتيه الملتهبتين ، ثم رنت اليه رنوة زلزلت كيانه وقالت في صوت متهدج : يا شقى ! واتمنى كل شئ ، ! (ص ١١٢) .

هذه مأساة سوسن اذن : اشتهاه ما ليس لديها ، والعمل على نيله بكل ما لديها من امكانيات ، فالجنس فى حياتها مجرد وسيلة لاطفاء شهوة الملكية لا شهوة البدن . انها تعجب بالشئ ، فتقول « رائع » وتنتظر من صاحبه أن يقول لها « تفضلى » لتقول فوراً « متشكرة » وتضيفه الى جملة مسروقاتها .. سواء كان هذا الشئ حقبة سهر أو ولاعة فؤاد أو قلم عمر أو فؤاد وعمر نفسها . وشهوة الملكية تنطفئ عادة باحراز ملكية الغير ، ثم تشتمل من جديد اذا اشتتت شيئاً جديداً . وهكذا أضحي « النهم » بمثابة الدينامو المحرك لحياة سوسن ، و « الجسد » سلاحها فى هذه الحياة . وحينئذ تصطدم بمقومات الحياة الجديدة ، أو هى تصطدم بالعنصر الآخر فى دنيا الخير والشر . فلا تلبث أن يتعكر صفوها مع فؤاد ، وما أن تحاول الاستيلاء على صيد جديد حتى تختلط الموازين فى يدى عمر وهو ممسك بها من العنق يستصرخ هواهما القديم الى أن تسقط تحت قدميه جثة هامدة . وهكذا يصبح الجنس لعنة خالدة فى لحظة ، لحظة أن يشتهى الرجل المرأة ، أو العكس « انها لحظة ولكنها كاللعنة تقتفى أثر الملعون أينما كان » (ص ٥٠) .

ونحن لا نصفق كثيراً - كما نفعل فى السينما المصرية - عندما نرى فؤاد وسهر يخرجان من قسم البوليس وقد تشابك ذراعاهما بعد أن فقد الأمل فى حبهما القديم الى الأبد . اتنا لا نصفق لانتصار الخير ، كما أننا ندرف الدموع لهزيمة الشر بمصرع سوسن . ذلك أن هذه القيم الانسانية المنقلبة لا وجود لها فى عالمنا ، كما أن تجويف الشخصيات وملأها بهذه القيم لا يخلق فينا احساساً واحداً بمأساة الواقع .. ان الكاتب يلبس وجهة نظره الأولى ثوباً جديداً فقط ، ولكنه لا يحميد خطوة واحدة عن هذه الوجهة : الجنس تجربة ينبغى أن نصلى قبل أن تطأها أقدامنا ، حتى يتنصر الهنا . والجنس لعنة قدرية لن يهرب منها من كبت عليه منذ الأزل والناقد فى هذه الحال يواجه بمسألة أساسية : هل هذا المعنى للجنس

فى أدبنا ولىد شرعى لواقفنا الحضارى ؟ ام أن تخلف بعض كتابنا عن
مجرى هذا الواقع هو السبب ؟ وما العمل اذن . هل نكتفى بالكلام عن
الصواب والخطأ فى هذه القيمة أو تلك بل أكثر من ذلك ، هل تخضع
القيم للقياس الرياضى ، أم يقتصر الدارس على كيفية التعبير عند الفنان ،
مهما كانت وجهة نظره الفكرية ؟

لقد واجهتنى هذه القضية بالفعل ، وأنا بصدد هذه الدراسة . ولم
أر فى اتهام الكاتب بالسذاجة الفكرية ، حلاً حقيقياً لها . لأن هذه
السذاجة كانت تتوارى بين حين وآخر كلما تخلص الكاتب قليلاً من
عواطفه الدينية تحت ضغط الأحداث واصرار النماذج البشرية على أن
تبدو « إنسانية » حقاً .. وكثيراً ما كانت تهرب الانسانية المطلقة من التجربة
الفنية ، فلا يصبح الفرد نهباً للصراع الأبدى بين الشيطان والله ، ولا نرى
إنساناً هو الخير وإنساناً هو الشر ، هذه الأنماط المجوفة كفردوس زوجة
الشيخ سويلم فى قصة « فاجرة » (١) . ان مفتاح هذه الشخصية ليس هو
مأساة الفتاة الصغيرة التى تتزوج شيخاً مسناً كما يبدو لأول وهلة .. كما
لم تكن مأساة سوسن أن شقيقتها الصغرى كادت تتزوج قبلها. لذا لا يعنينا
أبدأ ما جاء به الكاتب من تفاصيل حول العصبى عرفة - قريب فردوس -
الذى أقبل من القرية ليسكن مع قريبته وزوجها طوال فترة اقامته بالقاهرة
حيث يدرس بمدرسة الصناعات . أقول لا يعنينا ذلك ، لأن المؤلف أوضح
تماماً أن العلاقة الجنسية بين الاثنين لم تتم من خلال ارتباط عميق بينهما ،
ربما كان العكس هو الصحيح .. انها بالنسبة للفتى « لم ترد فى نظره عن
فتاة لعب معها لنبشه المفضلة ثم عاد كل منهما الى بيته » (ص ٩٥) أكثر
من ذلك أنه « أحس نحوها مرة احتقاراً » وفكر فى أن يفر منها ، ولكن
حتى ذلك الاحساس تبخر ، وصارت بالنسبة اليه شيئاً يقضى معه لحظات
مترفة بالمتعة الجسدية ثم يمر كل ما أحسه مرور الأنفاس التى دخلت

(١) من مجموعة «أرملة من للطين» الكتاب الفنى - ديسمبر سنة ١٩٥٩ .

رتبه وخرجت منهما دون أن يذكر من ذلك شيئاً (ص ٩٦) ..
 وفردوس نفسها لم تتخلل التجربة من جانبها أية أحاسيس عاطفية نحو
 عرفه ، كان بالنسبة لها مجرد اشارة البدء فى الانتقام لذاتيتها المهدورة ..
 « وتدسست الى رأسها فكرة : أخلت الدنيا من الرجال ولم يمد فيها الا
 عرفة ١٩ اذا سافر عرفة فما أكثر الرجال الذين يتمنون أن ينالوا ما نال
 عرفة » (ص ١٠٢) . فردوس اذن شخصية ناضجة فنياً ، أسهمت فى
 صياغتها شيخوخة عم سويلم وشباب عرفة وتراثها الجنسى من جمال
 البدن ، وما أحاط به الفنان مأساتها من كافة العوامل المؤدية الى النهاية
 الطبيعية : أن تتمص جسد عرفة مهما كان ذلك امتصاصاً لحياتها حتى آخر
 ضربة من الكرسي الذى رفعه سويلم فى الهواء ليهوى عليها ، « واستمر
 يضرب ويضرب حتى صارت جثة هامدة ، وهو مستمر فى ضربها دون أن
 يحس مما يفعل شيئاً » (ص ١٩٣) .

والنهاية دائماً فى قصص السحار تذهب التجربة وتبشرها أشلاء ،
 لأنها خاتمة مجلوبة من خارج التجربة ، قادمة من حياتنا اليومية مضافاً
 اليها ما يتمدد بين جنبات المؤلف من قيم تبارك مصرع سوسن ومقتل
 فردوس . لذلك يتنازل الشيطان والله فى أدب السحار عن أن يكونا فكرة
 فلسفية كالتى عرفها الأدب العالمى على طول تاريخه ، وانما هى تبلور فى
 النهايات الصارمة (للأشرار) كما يلى : الروح والجسد شيان منفصلان
 عن بعضهما تماماً ، وان كان الجسد اثناء زجاجياً «يحمل» الروح ولا يتفاعل
 معها .. لهذا لا تلتقى رغبات الروح مع رغبات الجسد مطلقاً . وما الزواج
 الا طقس دينى من أجل غايات خالدة . أما الجنس - كأحد عناصر الجسد
 - فمآله الفناء ، لأنه الجانب المظلم فى حياة البشر ، انه رجس من عمل
 الشيطان ، ولنة « تقتنى أثر الملعون أينما كان » .

على أننى أتمنى البحت عن دلالة هذه الظاهرة ، عن حل لهذه
 القضية ، أحسست بمطابقة غريبة بين بداية انتاج السحار وأواخر انتاجه،

ولاحظت أن البداية والنهاية رافقتا تقطى تحول فى تاريخنا الحديث . وفيهما كان الكاتب يمثل رد الفعل العنيف الذى حدث لدى القيم السائدة فى حفاظها المستتيت على القيادة الروحية للمجتمع . ولم يحدث أن كان المؤلف رداً عنيفاً لفعل التطور الاجتماعى فى بلادنا ، فيما بين أوائل وأواخر انتاجه الأدبى . وحقاً هو لم يفقد اتجاهه طوال هذه الفترة ، فليس اعدام سوسن وفردوس الا تأكيداً لهذا الاتجاه ، الا أن روايته « الحصاد » - ظهرت عام ١٩٦٠ - هى خير النماذج التى تمثل تلك المرحلة الوسطى بين البداية والنهاية . و « الحصاد » تروى للحياة سليم باشا شبلى منذ آلت اليه مساحة شاسعة من الأرض ، وأصبح رجلاً يعظم خطره ، كلما عاد حزبه الى الحكم . ويرافقنا المؤلف بعدسة سينمائية الى قصره الأنيق فى جاردن سیتی حيث تتعرف الى زوجته الثانية أمينة هانم وابنتهما حلمى ، الطالب بالحقوق . أما عبد الحالى ، الابن البكر من الزوجة الأولى المتوفاة ، فقد خرج من البيت منذ أن تزوج بشينة ..

والجو السياسى فى ذلك الحين مشحون بتنافر الأحزاب واتهامات العرش وسيطرة الاحتلال . ثم تهب عواصف الحرب ، فتشتت عواطف الشعب وتبعثر بين الزعماء تارة وبين جحافل النازى القادمة تارة أخرى . فى تلك الأثناء ، يقع حلمى فى هوى احدى افراد الفرقة النمساوية التى هجرت وطنها على أثر غزوات هتلر . وبظل غرامهما سراً الى أن يتحرك فى أحشائها طفلهما الأول . بينما كانت بشينة زوجة أخيه تحبك الشباك حوله لتربط بين شقيقتها الهام وبينه ، فلا يفلت من قبضتها ذلك الأثر الكبير بعد وفاة الباشا . ومن ثم تفاوض الباشا على ستر الفضيحة بمبلغ من المال ترحل به ايفا من البلاد . وينطوى حلمى على أحزانه الى أن تزف اليه ابنة أحد الباشوات من أصدقاء أبيه ، وتفجع بشينة فى آمالها . وعندئذ تكون الحمرة قد أجهزت على عبد الحالى بعد أن تبخرت أمواله فى مضاربات البورصة وامتنع الباشا عن مساعدته ، وهربت زوجته الى أحضان أقرب أصدقائه .

ما يلفت النظر حقاً على طول الرواية ، هو اجادة الفنان المتمرسه على الحوار فمن خلال رسم جميع شخوص الرواية دون الحاجة الى السرد الروائى . ربما كان تتابع الأحداث فى خطوط طويلة مباشرة هو العامل الرئيسى الذى اضطر المؤلف لأن يعتمد الحوار كوسيلة فنية للعرض . فالباشا - مثلاً - عندما تصله برقية تهتة من سيدات الأسرة ، تلتفت اليه زوجته قائلة (ص ١١ ، ١٢) :

« - كن يتمنين أن يحضرن للتهتة بأنفسهن ، ولكنهن يعلمن أنك لا تقابل سيدات فى البيت .

فرفع عييته عن البرقية التى كانت بين يديه وقال :

« - والله اننى لا أحب مقابلة السيدات لا فى البيت ولا فى المكتب . اننى لا أدري ماذا أقول لهن ، هل أحدثهن عن البذرة أم على أسرار القطن ؟ اننى رجل ليس لى الا عملى اعيش له .

فقلت زوجته ، وهى تضحك :

« - انك قادر على ارضاء أية سيدة ، وما أحسبك تكره النساء ، فلو كنت تكرههن لما تزوجت اثنتين » .

هكذا يخطط الفنان ، الملامع الأولى ، لأحد شخوصه ، بالأسلوب الدرامى . ولقد أدت هذه الظاهرة الى ظاهرة أخرى ، جاءت نتيجة طبيعية للأولى : هى الموضوعية فى تقديم هؤلاء الشخوص لأنفسهم فلا نحس بهم ضيقاً غرباء علينا والمؤلف يقوم بتعريفنا بهم .. وانما نحسهم جيمعاً يقدمون لنا أنفسهم فلا نلبث أن نعيشهم ونحكم لهم أو عليهم من خلال ذواتهم لا من خلال الكاتب . هذه الموضوعية فى التصوير تكشف لنا دون ما تدخل من المؤلف عن حقيقة شخوصه ، بوعى منه أو بغير وعى . فالباشا اذا وصلته « رسالة مكتوبة على ورق أزرق ، طفق يقرؤها فى امان ، وقد انبسطت أساريره ، والتمت عيناه ببريق خاطف ،

وانفجرت شفتاه عن بسمة رقيقة ، ولما أتى على الرسالة التفت الى عثمان وقال :

« - هذه رسالة من جمعية الفتيات الصالحات ، انها من الست أنهار ، تذكر بالمبلغ الذى تدفعه للجمعية . لقد نسينا فى غمرة الأعمال ، وما ينبغى أن تلهينا الدنيا عن فعل الخير . أبعت اليها بمائة جنيه .

فقال عثمان ليرضى الباشا :

- سأبعت اليها بشيك الآن ..

- قلت لك يا غبى أكثر من مرة أن الخير لا يدفع بشيكات ، أفضل الصدقات ما كانت مستورة ، (ص ٦٩) .

وها هى ذى سمات الباشا تتضح رويداً .. انه يقدم لنا نفسه بنفسه ، دون أن نرى شبحاً للكاتب . فما أن يعلم بأن الست أنهار وفتياتها الصالحات بالقاهرة ، حتى يتعب عليها هذا التقصير ، ولكنها تعتذر اليه بأنها عائدة الى الاسكندرية بعد أن هدأت غارات الالمان - وحيث يقول الباشا فى ود (ص ١٦٩) :

« - والفتيات الصالحات ؟

- سمعود كل الفتيات اللاتى كن معى فى الاسكندرية ، وقد انضمت اليهن فتيات من القاهرة .

فقال الباشا وهو يتسم :

- كلام جميل .

ودق الجرس ، ودخل عثمان ، ووقف ينتظر التعليمات ، وان كان يعرفها سلفاً . قال الباشا :

- هات المبلغ الذى تدفعه لجمعية الفتيات الصالحات ..

وخرج عثمان ، وفتح درج مكتبه ، وراح يمد مائة جنيه ، ثم أعاد باقى الأوراق المالية الى مكانها ، وأغلق الدرج وأدار المفتاح ، ثم فتح

دفعراً أمامه ، وراح يكتب « ١٠٠ جنيه - أعمال خيرية » (ص ١٧٠) ..
ووضع الباشا المبلغ فى يد الست انهار ، فقبلته شاكرة ، وقالت وهى
تنهض للانصراف :

« - يسر الفتيات الصالحات ان يزورهن الباشا فى الاسكندرية .

فقال الباشا وهو يتشم :

- قريباً ، ان شاء الله .

.. وخرجت أنهار ، وعاد الباشا الى مكتبه ، وهو يفكر جاداً فى هذه
الزيارة التى يشاقق اليها كل الشوق » (ص ١٧١) .

بهذه الحيدة الموضوعية فى تخطيط الصورة الفنية للموقف الانسانى ،
برزت معالم شخصية الباشا الى الوجود ، ولم يبق لها سوى أن تبلور ،
وحانت الفرصة أمام الفنان ، عندما جاء فى السياق ذكر الملك فى حادث
القصاصين ، اذ كان حلمى يحدث والده ، وقد شرد بصره :

« - يقال انه كانت الى جوار الملك امرأة ، وأنها ماتت فى الحادثة .

فقال الباشا فى صوت خافت :

- قيل هذا .

ثم أدار وجهه الى ناحية القبلة ، ورفع أكف الضراعة ، وقال :

- اللهم استرنا واستر ولايانا » (ص ١٩١) .

كانت هذه الفرصة « الاستراتيجية » أمام الفنان ليعتلى بها قمة التطور
الدرامى للحدث . فاذا اشتد لهيب الصيف ، قال الباشا :

« - الحار شديد هنا ، سأسافر غداً أو بعد الى الاسكندرية .

وفطن عثمان ، الى ما سيقوله الباشا ، فقال :

- وقد تمر سعادتك على جمعية الفتيات الصالحات ..

قال الباشا فى هدوء :

- قد أمر على الجمعية ، أو قد أبعث مع أحد الراتب الذي نرسله اليها .

فقال عثمان ، وهو يحنى :

- أتريد سعادتك المبلغ الآن ؟

- لا . جهزه لأخذه معى عند سفرى ، (ص ١٩٤) .

وعلى هذا النحو ، لا نرى الباشا فى الهيئة التقليدية التى تواضع عليها كتاب الرواية فى تصوير الباشوات . ان الفنان يدعه يتحرك أمامنا ... يتكلم ويفعل .. ومن كلماته وفعله ، تتضح لنا صورته قليلاً قليلاً ، حتى اذا بلغ الحدث الروائى ذروته الدرامية ، انجلت أمامنا الصورة كاملة دون زيف ، ولا نستشعر من المؤلف أية مصلحة فى سوء هذا وحسنه ذاك ، لأن صفاتهم جميعاً تتبع من واقعهم الحقيقى ، ومن قلب الموقف الانسانى ، واللقطة الفنية . وهكذا نحن لم نفاجأ حين عرفنا أن مئات الجنيات التى يتطف بها الباشا على جمية الفتيات الصالحات لم تكن غير اشتراكه الموسمى فى ذلك البيت من بيوت الدعارة التى تديره الست أنهار ، ولم تكن الفتيات الصالحات - بالتالى - الا مومسات فانتات . أقول اننا لم ندهش حين اكتشفنا هذه « الثنائية » فى حياة الباشا ، بل اننا عثرنا على تبريرها فى التناقض الكامن بين القيم الأخلاقية المجلوبة من الخارج ، والتى يتسربل بها الاقطاعى ، وبين القيم الحقيقية النابعة من كيانه الاجتماعى . ان « المسبحة » التى لا يتركها من بين أصابعه أبداً ، تعبر عن هذه القيم التى انبثقت يوماً عن واقع اجتماعى معين . ولكنها أمسث للزينة وذر القبار فى الصيون عندما تولد عن ذلك الواقع الاجتماعى السابق ، واقع اجتماعى جديد ، لا تتلام معه قيم وأخلاقيات الواقع القديم . والاصرار اذن على تلك القيم ، هو سر التناقض الذى انزلق اليه الباشا ، فمثلاً بلا قطاع ، بعد أن أصبح يرتدى قناعاً مهيباً ، وهو يوزع هداياه السنوية على الفلاحين ، ويخلع عنه هذا القناع فى أحد مخادع الست أنهار وبذلك أهدى لنا الفنان التشريع الفنى

بلا قطاع ، دون تدخل منه ، لأنه صور تلك المرحلة من تاريخنا فى اطار موضوعى تماماً ، اعتمد فيه على اللقطة الدرامية لحركة الحدث .

على أننى أخذت على « الحصاد » حين صدورها جملة أشياء أهمها أنها خلت من حدث روائى فى القصة يمكن اعتباره المحور الدرامى الوحيد .. وقلت ان انهيار النظام الاقطاعي ، والشقاق بين الباشا وابنه عبد الخالق ، ومأساة غرام حلمى وفشل حياته الزوجية ، وسقوط بثينة بعد أن تحطمت كل آمالها .. كل هذه الخطوط الأساسية ، هيأت لنفسه ما يكفل له صفة المحور الدرامى سواء اكتسب هذه السمة من السياق التعبيرى ، أو من اتخاذه طريقاً طويلاً أو معمقاً عبر الرواية . ان الشقاق بين الباشا وعبد الخالق - على سبيل المثال - فرض لنفسه خطأ رئيسياً فى الرواية . كان يبدو ذلك ممكناً وطبيعياً للغاية ، لو أنه اكتسب من السياق الروائى ما يكفيه من مبررات . حقاً ، أصبح بيت الابن ، موثلاً لأصدقاء السوء والمتسلقين من أمثال مرسى « صاحب الشقة الفاخرة فى سليمان باشا ، كلهم غرف نوم ، ودوره أن يفتح الباب لرجل وامرأة وأن يغلقه خلفهما .. وقد يسرت له شقته وكنماته وحفظه للأسرار اندماجه فى الطبقات الموسرة التى تقدر خدماته الجليلة (ص ١٢٣ ، ١٢٤) . وهناك شعبان الذى يجلس الى جوار بثينة « وقد صور له طول حرمانه الذى قاساه أنه ما ان يدخل الطبقة الارستقراطية حتى ينال كل لسانها (ص ٢٤١) ، والذى جمع مرسى بشعبان ، هو أن الأخير اتسمت أعماله فى تهريب التسموين وقت الأزمات ، ووجد أن بعض الموظفين يتمفنون عن قبض الرشاوى ، فلم يأس منهم ، كان يضايقه أن يجد موظفاً متمرداً على نفوذه ، فأعد جرسونيرة فى مصر الجديدة وأخرى فى شبرا وثالثة فى الجيزة ، يغرى بها الموظفين الذين يترفعون عن أخذ المال . وقد نجحت الفكرة حتى أن أغلب الموظفين الذين كانوا رواداً لبيت مرسى يسموا وجوههم شطر شعبان ، وضايق ذلك مرسى ، فذهب الى شعبان يفتيح على منافسته غير المشروعة ويهدد ويتوعد ، ولما كان شعبان من طبعه أن يرشو

كل من يتصل به ، فقد اتفق مع مرسى على أن يكون مديراً لجرسونيراته مقابل مبلغ من المال (ص ٢٨٥) .. أما رفعت فشباب وسيم ، فيه جرأة واعتداد بالنفس ، وما كان من الوسط الذى يعيش فيه ، انه من أسرة فقيرة ، ولكنه كان تواقاً الى حياة البذخ والسهر والعريضة ، فراح يصادق زملاءه الأثرياء فى المصلحة ويشاركهم لياليهم الحمراء ويقضى لهم ما يكلفونه به من خدمات لا تحلو السهرات الا بها ، وغالباً ما كان يتطوع من تلقاء نفسه لتأدية الخدمات ، ليؤكد ضرورة وجوده وأهميته ، (ص ٢٦) وقد وصفه عبد الخالق ذات مرة بأنه « رجل الملعات ، يصرف من أين تأتى الخمور » (ص ١٢٥) .

ولقد نجح مرسى فى اجتذاب عبد الخالق الى شقته فى شارع سليمان ، بعد أن يوصوس له :

« - أنت فى حاجة الى راحة ، الى تغيير حياتك هذه التى تحياها ، لماذا لا تفكر فى أن تأتى عندى ليلة ؟

فقال عبد الخالق فى بساطة :

- فى المسرح ؟

فابتسم مرسى ابتسامة ترجمتها يا غبيط وقال :

- لا ، عندى فى البيت ، عندى كل وسائل الترفيه ، ممثلات ، فتيات صغيرات ، ويسكى ، بيرة ، حشيش ، تعال ليلة لتعيش فى الجنة .

واقشع القلق المستبد بعد الخالق ، وصفت نفسه ، فقال لمرسى :

- ربنا يوعدنا ، (ص ٢٤٠) .

وحدث أن أخفق شعبان فى الوصول الى أحضان بيثية ، لأن رفعت سبقه الى ما بين الضلوع .. ولكن ما هى دلالة هذه الأحداث ؟ كانت النتيجة الوحيدة ، أن الفنان - بعد ما خلق فى الرواية خطأ رئيسياً بلا ضرورة فنياً - تورط فى اختلاق الجو الموائى لهذا الخط . وأذكر مثلاً

اتنا عرفنا الجانب الحقيقى فى حياة الباشا أثناء زيارته للاسكندرية ، وبمعنى أدق أثناء زيارته للست أنهار . وعرفنا أيضاً حياة عبد الخالق بعد أن أقام المؤلف سداً عالياً بينه وبين أبيه . ويوما يسافر الباشا الى الاسكندرية حيث يتعشم قضاء ليلة ممتعة فى فيلا أنهار . ويشاء البوليس أن يعكر عليه صفو هذه الليلة ، فيهاجم الفيلا ويقبض على النساء والرجال ويركب الجميع « البوكس » وإذا بالباشا وجهاً لوجه أمام ابنه عبد الخالق !! والضابط يسأله عن اسم أبيه ، فيجيب :

« - سليم باشا شيلي .

والتفت الى الباشا وقال فى قسوة :

« أقدم لك سعادة سليم باشا ، أبى » (ص ٣٤٤) . لا شك أن هذه لقطة بارعة لو أخذت على حدة ، ولكنها - للأسف - جاءت وسط اللوحة الكبيرة ، شيئاً مفتعلاً ، رغم احتمال وقوعها . ولقد استهوت المؤلف هذه المفاجأة التقريرية فى قطاعات مختلفة من الرواية . فعندما تعلم بثينة بخيانة زوجها لها فى بيت واحد للدعارة مع والده ، تنهار تماماً ، حتى إذا دخلت رفعت - بعد دقائق - ارتمت فى أحضانه على الفور ، وهتكت الحيط الرفيع الذى حال بينهما طويلاً . وإن كنت أتفق مع الكاتب على أن الموقف كان ممهداً منذ بعيد ، إلا أنني لا أتفق معه فى ترجمته على هذا النحو : بثينة تقرأ غمزاً للفضيحة بأحدى المجلات ، فتواجه عبد الخالق وتهب عاصفة هوجاء تنتهى بخروج عبد الخالق ، ثم يدخل الخادم :

« - رفعت بك فى الصالون .

وقامت وهى ساهمة ، وانطلقت الى الصالون بأسرة الوجه ، فى صدرها حزن ثقيل ، ومدت يدها الى رفعت تصافحه وشفتاها مزموتمان ، وعيناها ذابلتان ، وروحها غارقة فى الظلام ، ونظر البها رفعت فى انكار وقال :

— ما بك الليلة ؟ مريضة ؟

قلت فى صوت تخفقه العبرات :

— تصور ؟ عبد الخالق يخوننى .

وأجهشت بالبكاء ، وأخفت وجهها فى صدره وتشبنت به ، فراح يمر يداً على شعرها فى حنان ، أحسن فى تلك اللحظة أن الشفاء الرقيق الذى كان يفصل بينه وبينها قد تهتك ، وضما إلى صدره وهو غارق فى السرور ثم راح يسمح دموعها بشفتيه ، وطلق يمصرها عسراً ، وقلبه يخفق بالنشوة بين جنبيه . ان التعبير الفنى ما كان يتحمل مشهداً ميكانيكياً كهذا ... وكان يكفى أن تضمر بينها وبين نفسه ما اتوته من خيانة ، وأن نحس نحن بما يتلجج فى صدرها بلا حاجة إلى نقله مسرحياً. وتشير هذه النقطة سؤالاً جديداً : كيف نجعت بشينة فى كبح جماح نفسها طيلة هذه المدة ، رغم أن المجتمع الذى تحياه هو مرسى وشعبان تاجرا الأعراض ، والمثلة الكبيرة هاوية الشنود الجنى ، وأخيراً رفعت ، الوصولى التسلق ؟ بل كيف اقنعت نفسها بطهر زوجها طيلة هذه الفترة أيضاً ؟ وكيف عاش هذا الزوج بنفس غفلتها ؟ وكيف أصيب كلاهما بالغباء ازاء محاولات شعبان لأفراضهما وقت محتتهما ؟ لقد تساءل عبد الخالق فى استغراب :

« — كيف يرحب بأفراضنا وهو لا يعرفنا ؟

فقلت بشينة فى حماس :

— قال مرسى ان الرجل رآنا أكثر من مرة ، ويعرفنا جيداً ، وأن كنا لا نعرفه بعد . ووضع عبد الخالق كأسه وقال :

— ولماذا يقرضنا دون ضمان ؟ » (ص ٢٠٩) .

وحين قال شعبان مصادفة فى حديث له « كل شيء له ثمن » شردت بشينة لحظة تفكر « ترى ماذا يقصد بكلامه هذا ؟ أيريد أن يومىء الى شيء ؟

انه وعد باقراض عبد الخالق ما يريد ، ولكنه لم يتقدم خطوة بعد ذلك الوعد ، أيريد نمناً لتنفيذ وعده ؟ واذا كان يريد نمناً ، فما هو ذلك الثمن ؟ (ص ٢٣٤) - الى هذا الحد الغريب ، بلغ بهما الغباء ، حتى أن أحداً لم يفهم ما وراء محاولاته الا حين جلس معهم الى الطعام « وراح يمد رجله من تحت المائدة ليداعب بها رجل بشينة » (ص ٢٤١) ، ومرة أخرى أهداها سواراً وأخذ يتحسس ذراعيها وظهرها ، أى بعد أن جأ المؤلف الى ترجمة الموقف عملياً !

نبت هذه الأسئلة جميعها على ساق أحد الخطوط الرئيسية في الرواية ، لأن وجوده الطبيعي لم ينبت بدوره من ضرورة فنية . وربما قد تبلورت أزمة المفاجأة التقريرية هذه ، حين توسدت بشينة ورفعت غرفة الاستقبال ليشربا كئوس المتعة بينما عبد الخالق فى فراشه يعانى النزاع الأخير . فما كان من المؤلف الا أن أقام المريض من فراش الموت ، ليأخذ طريقه الى غرفة الاستقبال ، ويشهد مصرع شرفه . ولست أعلق على هذا الموقف الا أنه نموذج للتقرير فى « الحادثة » ، لأن الفنان هنا لا يعط بطريقة منبرية ، ولكنه « يعط » بطريقة فنية . أى أن التقرير هنا فى اختيار الصورة نفسها لا فى وصف الحادثة أو شخوصها (١) .

على أن هذه المآخذ جميعها على رواية « الحصاد » ، لا تنفى أنها أضحى أعمال السحار التى ناقشت موضوع الجنس فى مختلف مستوياته الاجتماعية والفكرية والفنية .

فالمؤلف لا يذكر الشيطان مطلقاً بالرمز أو بالابانة ، فيقدم لنا معنى الجنس عند الرجل الاقطاعى والمجتمع البرجوازى على السواء ، على أنه علاقة دون المستوى الانسانى .

كانت موضوعيته الصارمة فى التصوير حائلاً صلباً دون انحياز فى

(١) راجع دراسنى النقدية «حصاد العمر» الاداب - ديسمبر سنة ١٩٦٠ .

مهاوى التقرير العاطفى لمجموعة القيم التى يؤمن بها المؤلف . ولذلك انتهت القصة بمجموعة من النتائج تختلف فى الكثير عن تلك القيم .

غير أن هذه الرواية تمثل - كما قلت - المرحلة الوسطية بين « همزات الشيطان » - ١٩٤٦ - و « جسر الشيطان » - ١٩٦٢ - فهذه الرواية الأخيرة فى مطابقتها لمعنى الجنس فى قصة « وسوسة الشيطان » تقرر جملة حقائق :

١ - أن التقدم العلمى المذهل ، والمعدل السريع لتطورنا الاجتماعى ، استجابت له نفسية صلاح فيما مضى ، وشخصية على فى الوقت الحاضر استجابة مغايرة لما يمتلئ بين جنبات الانسان العربى المعاصر . فلم تعد حضارتنا قاصرة على كتب الدين ، كهدية تقدمها الى أوروبا لتجذبها من حظيرة الشيطان الى حقل الايمان . ان أوروبا المعاصرة تنفق ملايين الجنيهات على الكتاب المقدس والفلسفات اللاهوتية ومعاهد التعليم القبيى .. وهى اذن ليست بحاجة الى أنبياء جدد من الشرق . ولم يعد الشرق نفسه شرقاً ، انه يستطيع الآن أن يضيف الى الحضارة الانسانية شيئاً جديداً غير الرسائل السماوية ، شيئاً يرتفع الى مستوى العصر ، فى التقدم العلمى والضميرى معاً .

٢ - لقد وقف الانسان العربى فوق جسر الشيطان فى جميع أعمال السحار ، ولكنه فى هذه القصة الأخيرة يلخص لنا موقفه بوضوح : ان الشيطان الآن يصرع أوروبا ، ولن تصرعه لأنها راقدة فى وهاد المادية والعلم والعقل . أما نحن - أبناء الشرق العربى - فسوف نحطم كافة الجسور بيننا وبين الشيطان بفضل تراثنا الروحى العظيم .

٣ - الجنس دائماً هو هذه الغشاوة السوداء التى تظلل عيوننا فلا ترى نور الله . لقد أمضى (على) شهراً فى ألمانيا الغربية مع (آنى) المرأة التى تعرض لجسدها عارياً كل مساء فى كازينو دى بارى . أمضاء معها فوق جسر الشيطان ، ونجح فى أن يرتفع بها من فوق هذا الجسر على جناح

النور الالهي الى أبراج الكنيسة الحضر ونجحت هي في الانتصار على « الوحش الضاري في أعماقها .. على وسوسة الشيطان ، على همزات الشياطين النابحة » .

(لاحظت أن المؤلف كرر هذه التميزات عشرات المرات ، بالإضافة الى عشرات الاقتباسات من الكتاب المقدس والقرآن) .. وهذا كله يذكرنا بمجموعته « همزات الشياطين » وقصته « وسوسة الشيطان » بالذات ..

٤ - ويذكرنا أكثر فأكثر أن السحار ظاهرة أدبية تمثل رد الفعل العنيف لتطورنا الحضاري من جانب القيم القديمة ، كما أنه رد فعل طبيعي لأكوام الأدوان الصفراء التي تمثل بعقولنا أفطع تمثيل باسم «الجنس» . كان رد الفعل عند السحار في « جسر الشيطان » أن جعل من الرواية كلها حواراً طويلاً مقسماً بالعدل بين على وضميره وشيطانه ، وأنى وضميرها وشيطانها .. وليس هذا مونولوجاً داخلياً على الإطلاق ، انه عملية « Dramatization » للتوراة والقرآن والانجيل .

الفصل السابع
فلسفة الحرام عند يوسف إدريس

ليس الاتجاه الواقعي في الفن ، الا اتجاهاً فحسب ، أى أن الالتزام بالواقعية في الأدب ، لا يضي مطلقاً ، الالتزام بأسلوب معين في التعبير ، ومنهج محدد في التفكير . وإذا كان البدوي وحقي ولاشين ، هم رواد الاتجاه الواقعي في القصة المصرية الحديثة ، فإن واقعية ذلك الجيل كانت تشوبها الرومانسية حيناً ، أو التعميمات التجريدية حيناً آخر . ومن ثم كان الجيل التالي لهم مثلاً في عبد الرحمن قهيم وشكري عياد ويوسف ادريس ، أكثر وعياً وواقعية ، حين تخلصوا رويداً من تضخيم الانفعال والتجريد ، وعنوا الى حد كبير بالجزئيات الصغيرة .

وتكاد تلخص الخطوط العامة للواقعية في أذهان أدبائنا ، بـخطين أساسيين هما : العناية المفرطة بالفتات الكادحة من الشعب ، والتأكيد على أن «الحبر» هو السمة الأساسية للجنس البشري ، وإن توارت أحياناً تحت ركام الظروف الاجتماعية السيئة .

ولقد أسهم تطور الأحداث الاجتماعية والسياسية في المنطقة العربية ، في تكوين تيار نقدي تخصص تماماً في صياغة الاتجاه الواقعي في ذلك الاطار السابق ، واتخذ من القصص يوسف ادريس نموذجاً ممتازاً لدراساته . والحق أن هذا الاختيار لم يكن عبثاً ، وإنما كان تجسيداً حقيقياً لأزمة الاتجاه الواقعي ، حين يقصر نظرتة للواقع على الفتات الاجتماعية الدنيا ، والحبر الكامن في أعماقها .

لهذا خلت دراسات ذلك التيار ، من البحث عن جذور الواقعية في الأدب العربي ، حتى يصبح توجيه الأدباء والفنانين نحو الاتجاه الواقعي ، نابهاً من تاريخهم ونابضاً بترائهم فلا يقال - ما قيل بالفعل - ان التيار « نظرية مستوردة » لا تتفق مع واقعنا .

واذا كان اللوم الأكبر في هذا التقصير ، يقع على كامل النقاد في المقام الأول فان اللوم الحقيقي يقع على الرؤية السياسية السطحية ، التي كان من شأنها تضخيم الانفعال بالأحداث السياسية والاجتماعية في المنطقة تضخيماً مبالغاً فيه ، يزيّف جوهر العمل الأدبي .

ولعل امتياز يوسف ادريس الأساسي ، هو قدرته الخاصة التي ابتعدت به عن ذلك العيب الخطير في أدبنا الواقعي ، بل العيب الخطير في تشويه معنى الواقعية . على أنه - مع ذلك - لم ينج من الأطار العام الذي حدده أولئك النقاد من جهة ، والذي أوحى به تطورات مجتمعا في شقيها الاجتماعي والفكري ... فقد بدأت الطبقات الشعبية تتغلب منبر الأحداث ، ثم رافقتها الفلسفات المؤيدة لهذا الاعتلاء ، المدعومة له في كافة مجالات المعرفة . وكان الأدب هو المجال الأول .

وفي مجال الأدب برز يوسف ادريس وقشد ، كأديب « واقعي » ممتاز ، ذلك أنه - بفهم عميق لفن القصة القصيرة - أخذ الاتجاه من الاتهام الذي وجه اليه من الاتجاهات التقليدية الاخرى : وهو تغليب الجانب السياسي ، على بقية الجوانب الفنية في العمل الأدبي . وظل يوسف ادريس « منقاداً » ، أمداً طويلاً ... الى أن أصبح تفرده بالامتياز الفني دون بقية الأدياء « الواقعيين » ظاهرة مرضية ، أوقعت الحركة النقدية المصاحبة للاتجاه في مأزق حرج .

ثم بدأ يوسف ادريس نفسه ، يشب عن الطوق ، ويسلك طريقاً جديدة في التعبير . وسواء بلغ فيها درجة الكمال ، أو هبط منها عن مستواه السابق ، فقد تخلى أصحاب الاتجاه عن ذلك الابن المتبرد . وبالرغم من ذلك ، لم يتخل يوسف عن الأطار العام الذي استضافه لأعماله منذ بواكير اتناجه الفني . فقد ظلت الفئات الكادحة هي الأرض الاجتماعية والفكرية ، التي يخطو عليها منذ « أرخص ليالي » الى « العيب » .

ولا خير مطلقاً ، أن يتخصص الأديب في شريحة اجتماعية بعينها ، بحيث لا يكرر نفسه من عمل الى آخر . أي لا يتورط في التقاط ظاهرة ،

أو الالتقاط من زاوية ، بصفة دائمة وإنما يجتهد في اكتشاف الظواهر المختلفة والزوايا الجديدة ، فيكتسب أدبه خصوصية وغنى قل أن يكتسبهما من يصور الكثير من الفئات الاجتماعية بنظرة وحيدة الجانب . ومن هنا جاء تصوير يوسف ادريس لأزمة الجنس في مجتمعنا ، تصويراً بالغ الأهمية ، لأنه يلتقط ظواهر عديدة من زوايا مختلفة . ففي قصة « أرخص ليالى » - التى ظهرت ضمن مجموعة تحمل هذا الاسم عام ١٩٥٤ يصور !لتناع الجنس عند تلك الفئات المطحونة ، كاتمكاس للضياع النفسى ، وكلاهما امكاس للضياع الاجتماعى . كيف اكتشف هذه الظاهرة ؟ ان التحقيق الفنى للفكرة ، يضع أيدينا - مع الفنان - على الظاهرة كما يلي : ان « عبد الكريم يحس مللاً زاحقاً على كيانه بعد صلاة العشاء ، ويريد أن (يسلى الوقت) فى أى مكان وبأية طريقة . ولكن المكان أى مكان ، والطريقة ، أية طريقة ، تكلفه بضعة قروش . وعبد الكريم خالى «الوقاض» تماماً .. » وأخيراً استقر فى وسط داره ، وقد أغلق الباب بالضبة والمفتاح . وتخطى أولاده ، وهو يزحف فى الظلام على قبة الفرن حيث يتناثرون . ومصمص بشفتيه وهو يشن منهم ومن الظلام ويعتب بينه وبين نفسه على الذى رزقه ستة بطون تأكل الطوب - وكان يعرف طريقه فطالما علمته ليالى البرد الطريق . وعثر آخر الأمر على امرأته . ولم يزغدها وإنما أخذ يقطع لها أصابع يدها ، ويدعك قدميها اللتين عليهما التراب بالقطار ويزغزغها فى خشونة بعثت البقطة المقشعرة فى جسدها . وصحت المرأة على آخر لئنة أصابت طنطاوى فى ليلته .. وسألته فى غير لهفة وفهما يملأ التأؤب عما جناه الرجل حتى يسبه فى عز الليل فقال وهو ينضو ثيابه ، ويستمد لما سيكون :

- هه .. الله يخرب بيت اللى كان السبب » .

بعد شهر ، يقول الفنان ، « كانت النساء كالعادة يشرنه بولد جديد ، وكان هو يمزى نفسه على السابع الذى جاء فى آخر الزمان ، الذى لن يملأ طوب الأرض بطنه هو الآخر » .. ونحن لن نستقبل الولد

الجدید بفزع ، كما يتوهم الكاتب ، بل اننا نستقبل تجربة الأب بفيض من التساؤلات حول الأثرة الضارية المحكمة حول عنق الانسان الكادح فى بلادنا ، وكيف أن شبحها يظلل كافة المنافذ أمامه بالسواد ، فلا تعود عيناه تريان ومضة نور .. وانما تصبح حياته نسيجاً داكناً من الذل والفاقة والعلاقات غير الانسانية . حتى أن العلاقة بين الرجل والمرأة ، تصبح تعويضاً عن الملل ، وتسييراً قاسياً عن أنه لا يوجد شيء آخر ! فينما يفترض المرء أن العلاقة بينه وبين الأنثى ، مصدر متعة مشتركة ، يضطر تحت وطأة الضغط الاجتماعى أن يتحول بها الى « مخدر » من جانبه ، والى « واجب » زوجى من جانب المرأة ، تؤديه بحركة آلية ، ويعتمد بها العلاقة تماماً عن المستوى الانسانى ، لأنهما يعيشان أصلاً دون هذا المستوى .

والفنان يعرض لنا الظاهرة من زاوية محددة ، هى لحظة الفراغ فى حياة الرجل والنوم فى حياة الرجل .. أى أنه ليست هناك أية عوائق تحول دون انجاز المستوى الانسانى للعلاقة .. الا ذلك الاحساس العميق بالملل لدى الرجل ، فيحاول تسلية الوقت بأى ثمن والمرأة تحاول النوم- ولا ينبجج كلاهما .. لأن الرجل لا يملك « أى ثمن » ، والمرأة مرغمة على اليقظة حين تداعب جنبها زغزغات عبد الكريم الحشنة . وبين معادلات الرجل والمرأة ، للوصول الى حل ، يستعرض الكاتب البناء الاجتماعى للقرية من خلال ألوان التسليية التى « يقتلون » بها الوقت ، فيستعرض لنا فى واقع الأمر صورة الفجيعة الاجتماعية الحية فى أرضنا ، ثم نلتقى مع مداعبات عبد الكريم لطنطاوى الحفير ، ومداعبات الأطفال لعبد الكريم فنحس أننا نلتقى فعلاً مع الوجه النفسى اليائس لهذا الانسان الذى يهرول بخطى سريعة نحو الدمار النفسى الكامل .. لهذا السبب لا يعبأ عبد الكريم بكوم اللحم الذى لا يجد اللقمة ، ويوقظ المرأة بأصابع جفت فيها الدماء ، ويمارس معها شيئاً ، تتكور نتيجته فى بطنها ، ليستقبل الدنيا قبل موعده الرسمى بشهرين ، جعلنا ذلك الشيء الذى مارسه أبوه مع أمه ، قائلاً فى هيكله العظمى الواهن ، الذى يشف من خلال جلده الزريق الخالى من

اللحم ، انه شيء رخيص للغاية ، شيء يرقد في أسفل مراتب السلوك
البشرى . أما نحن - والفنان معنا - فدعوه - من بعيد - بالضياح الجنسية
ريبب الضياح النفسى ، وكلاهما تاج الضياح الاجتماعى .

هذه هى المعادلة الفنية - والاجتماعية والفكرية فى نفس الوقت -
التي يهديها لنا يوسف ادريس منذ بداية حياته الأدبية : الجانب الفنى
عنها - أو التعبيرى - منها ، هو تصوير الضياح الجنسية ، تكتيفاً لضياحه
النفسى . والفنان يسلك من أجل ذلك ، طريق الاستقطاب للجزئيات
الصغيرة فى بؤرة ضوئية واحدة .. أى أنه يستجمع التفاصيل الداخلية
والخارجية لشخصية عبد الكريم ، حتى يصل بنا الى الاقتناع الكامل
بالسلوك ، النهائى لهذه الشخصية . وبذلك نحصل على بناء منطقى تماماً ،
منسق للغاية .

والجانب الفكرى والاجتماعى لمعادلة يوسف ادريس ، هو الاهتمام
بالطبقات الشعبية اهتماماً إنسانياً يتماطف مع قضاياها فى الحياة ، وإن
ما نراه من شرو وآنام فى سلوك أبناء هذه الطبقات ، ليس الا تاجاً
للأنظمة الاجتماعية السيئة .

ولقد كان الجانبان - الفكرى والتعبيرى - بمثابة رد الفعل الطبيعى
للاتجاهات السابقة فى تاريخنا الأدبى ، حيث كان اهتمامها بمشكلات
الطبقة الوسطى والطبقات العليا عموماً فى المقام الأول ، كما ظل موضوع
«الحب» فى اطواره الرومانسى هو شاغلها الأكبر فترة من الزمن ، وكذلك
اقتصارها فى تجسيد الشخصية أو الموت أو التجربة ، على الخطوط
العريضة جداً .

على أن « رد الفعل » هنا ، ليس بالعامل الحاسم فى تكوين اتجاه
يوسف ادريس ، وإنما - كما سبق أن قلت - كانت الأحداث التي يمر
بها مجتمعا ، تدفع الى وجداننا دفعاً بالفئات المسحوقة التي أسهمت فى
تطور هذه الأحداث . تصاحبها فى ذلك نظرتها الى الحياة .

وبقى هذا المنهج فى التفكير والتعبير ، مصاحباً لكتابات يوسف ادريس الى اليوم .. مهما تفاوتت أعماله فى الجودة والاكتمال ، ومهما تباينت الزوايا والظواهر التى يعالجها .. بل ربما كان تباين هذه الزوايا وتلك المظاهر هو العامل الوحيد ، الذى ما يزال يضىء على انتاج هذا الفنان ، خصوبة وغنى . ولو أنه تطور بمنهجه خلال الثمانى سنوات الأخيرة ، لحقق هذا الكاتب فى مجال القصة القصيرة خطوات ريادية باهرة .

غير أن تناقضاً أساسياً فى منهج يوسف ادريس - على وجهيه الفكرى والتعبيرى - يحول دون تحقيقه هذه الخطوات . يكمن هذا التناقض بين عنايته المفرطة بالتفاصيل الدقيقة فى مجال التعبير ، واللجوء الى التعميم والاطلاق فى مجال الفكر . ويتضح هذا التناقض بجلاء فى مقارنة سريعة بين أقصوصة « أرخص ليلى » وقصة « العيب » ، أى بين بداية انتاجه الفنى ، وأحدث مراحل هذا الانتاج . سوف نكتشف قرابة شديدة الأهمية بين العمليتين ، تملئها وحدة النظرة التصويرية والفكرية ، الفرق الوحيد بينهما أن « أرخص ليلى » حين ظهورها ، كانت دفماً ثورياً للقصة القصيرة ، بينما « العيب » لا تسجل شيئاً جديداً ، بعد مرور سنوات عديدة على التجربة الأولى . « العيب » تناقض الحليشة كتمرة للمجتمع « فى المدينة » بأن تبدأ الفتاة سناء عملها باحدى المصالح الحكومية وتعرف البنت خلال فترة قصيرة أن هناك عالماً آخر غير العالم الذى تراه . فقد عرفت أن زملاءها جميعاً يتقاضون من زبائن المصلحة مبالغ باهظة مقابل أدائهم لبعض التسهيلات الخاصة بأعمال هؤلاء الزبائن - ويحاول زملاؤها ، أن يدخلوها فى زمرتهم ، غير أنها ترفض باصرار . حتى أن شقيقها تمنع المدرسة من دخول الامتحان لعدم سداد المصروفات ولكنها تصمد أمام الاغراء ويبدل « محمد الجندى » جهوداً كبيرة لـ « التهام » سناء ، شكلاً وموضوعاً .. فهو يريد أن يستحوذ عليها كأشئ جميلة كما يتبنى ضمها الى حظيرة الرشوة . وأخيراً جداً ، تجد سناء نفسها كمن

يطلق البخور في بيت للدعارة ، انه مشهد هزلى ، لا بطولى .. وتتهار أمام
« المائة جنيه » التى ألقاها « عبادة بك » فى أحد أدراجها ، وتتهار فى نفس
الوقت أمام محمد الجندى :

« - يا أخى فلقتنى .. كازينو الحمام .. ح تلاقنى بكرة الساعة ستة
هناك ، نطقت الجملة وسكتت هنية ، فى أثناها اقتصر جسدها لدى صورته
حين مرت بخيالها ، وهو يهدر هدير الكلب (الرجل) ووجدت نفسها
تقول :

« - والله ايه رأيك ؟ ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا .
وهكذا تبدأ مأساة سناء النفسية ، كانعكاس لمأساتها الاجتماعية .

وما يقال من أن « التصميم ذهنى » فى القصة أفسدها ، هو قول
بعيد عن التأنى لأن كل فنان عظيم يصمم عمله الفنى ذهنياً ، بمعنى أنه
يخطط له الهيكل العام قبل الصياغة التفصيلية . ولكن « الذنية » فى قصة
« العيب » يقصد بها على الأرجح تلك المعادلة الادريسية التى سبق أن
أشرت اليها ، والتى تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيئ للمجتمع . ان
يوسف يتبع سناء تبعاً مذهلاً لكافة خلجات نفسها من الداخل ، وكافة
لحظات سلوكها من الخارج ، ويدقق كثيراً فى اختيار التفاصيل الصغيرة
الميكروسكوبية التى تمنح المشهد جميع المبررات لوجوده . ثم يحدث
التناقض الأساسى فى أدب يوسف ادريس ، اذ أن هذه التفاصيل لا تصل
بنا الى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع ، وانما تعطينا تجريدات مفرقة فى
الاطلاق والتعميم . فقد كان الخير والشر والوراثة والبيئة ، تقسيماً أقرب
الى الصواب فى مرحلة متخلفة من مراحل التطور الحضارى . أما الآن ،
فقد تقدمت العلوم التى تثبت أن الانسان والكون والمجتمع ، أشياء غاية
فى التعقيد . ومن السذاجة تصنيفها تصنيفاً متعسفاً فنقول ان المجتمع هو
الأب الشرعى للخطيئة ونمضى . ان هذا لم يعد كافياً للوعى بالذات
البشرية ، وعياً حقيقياً . أجل ، ان هذا صحيح بشكل عام ، ولكن القصة

الماصرة لا تصنع « الأكلشييه » . وانما تصنع شيئاً معجزاً للغاية ، ذلك هو التخصص الحاد فى جزئية كنيته معقدة من نفس الانسان ، وتهدينا فى نفس نظرة شاملة للانسان والكون والمجتمع . ويوسف ادريس عندما يتبع سناء تبعاً ميكروسكوبياً ، ولا نحصل منه على هذه النظرة ، فلأن اختياره للتفاصيل كان يقع فى منطقة التقسيم المتخلف لمعنى الانسان ، ذلك التقسيم اليسير المطلق . بل ان هذا « اليسر الفكرى » كان يعكس على القصة يسير تعبيرى مماثل ، فما أسهل أن يصور الفنان الصراع بين الخير والشر ، وأن يبين فى النهاية أن الشر هو خطيئة الظروف الخارجة عن ارادة الانسان . حتى أصبحت هذه الظروف مشجياً مظلوماً لكل خطايانا .

ويوسف ادريس ، لا يسقط أبداً فى هوة « التافؤل » التى خطط أبعادها ذوو الصيون المتورمة سياسياً .. انه لا ينظر الى الخير والشر نظرة ميكانيكية ، وحيدة الجانب ، بل ينظر من عدة زوايا ، الى مختلف الظواهر . ولذلك فالتجربة عنده متجددة غنية . ولكن منهجه فى تحقيقها التعبيرى ، هو الذى يسقط بها وبه فى هوة المعادلة الرياضية . فليس شك أن تجربة الفنان التى تدخل مصلحة « رجالى » لأول مرة فى تاريخ هذه المصلحة ، هى تجربة أصيلة ، وبنت مجتمعنا . بالإضافة الى أنها تسجل إحدى المراحل الهامة فى تاريخنا الاجتماعى . ولقد اكتفى يوسف ادريس فى تعبيره الوجدانى عن هذه المرحلة ، بأن القديم ما يزال قوياً ، وأنه يستطيع أن يفثال الجديد . وهذا صحيح . ولكن الأزمة الحقيقية ليست كامنة فى عملية الاغتياي هذه ، وبالتالي ليست كامنة فى مشات الظروف الشاقة المريعة المحيطة بالموظفين عامة ، وسناء خاصة . ان الموظفين عموماً ليسوا شراً خالصاً أو خيراً خالصاً - والمؤلف يصف الانسان بهذا المعنى أحياناً - بل ان معنى الشر والخير نفسيهما فى غاية التقيد . كذلك فان سقوط احدى القلاع فى ذات الانسان كقبول سناء للرشوة مثلاً ، لا يعنى مطلقاً سقوط بقية التلاع ، فتفرط فى شرفها مرة واحدة - ان

مجموعة القيم عند الفرد والجماعة موزعة في التشابك حقاً ، ولكنه تشابك مقد ، بحيث لا نستطيع أن نجتمع هذه القيم على قماشه بيضاء ، اذا رفعها الانسان في لحظة ضعف ، رفعت بأكملها ، اذا أبقى على واحدة منها ، أبقى على الكل . وهذا هو ما يجعل قصة يوسف تبدو كما لو أنها كتبت بخطة عقلانية مسبقة ، ولا يقابل العقلانية ، العشوائية أو التخبط أو النسيوية . بل يقابلها مزيد من دراسة المجتمع مفصلاً ، والبحث عن أدوات ومناهج جديدة للتعبير عن أحداث ما يقوله المجتمع . وفي «الغيب» أزمة واضحة ، ولكنها أزمة مسطحة تسطحاً غريباً ، لأن الفنان ضيق عليها الحقائق بين جدارين : الخير والشر ثم أسند الانسان على جدار الخير ، وأسند الظروف على حائط الشر ، وجعل بين الانسان وظروفه صراعاً حاداً تبادلاً فيه مكائهما جملة مرات . ولا ريب أن الصراع بين الانسان وظروفه هو الموضوع الأصيل للفن . ولكن هذه الظروف لم تمد القضاء والقدر أو الوراثة والبيئة . لقد تمهدت ظروف عصرنا بصورة لم يسبق لها نظير فيما مضى - وأوضحت معالم أزمة الضمير في جبين أجيالنا ، أعماق من أشكالها السطحية التي تبدو عند دخول الفنان مصلحة تستقبل الفئات الوظائف لأول مرة « كأنما كانت تفتش عن حظيرة للرجال هم موجودون فيها بمختلف الأنواع والأشكال والأحجام بحيث تصيح كل مشكلتها أن تختار ، ماذا حدث حتى أصبحت مشكلتها بعد بضعة أسابيع من الوجود بالحظيرة ومن احتكاك بالرجل في مجال الوظيفة وبعد موعد أو اثنين خرجت فيهما بلا حماس كبير مع زميلين لها ، ماذا حدث وأنساها هدفها الأساسي وفقد الرجل طعمه القارص الأول بدأت تجد له في نفسها مذاقاً جديداً ، لا يلدغ ، ولا يجعل جسدها يقشعر ، ولا يصيبها بأي احساس يمت الى الجنس بصلة ، وأصبح كل ما يعينها في الحظيرة أن تعرف من هو الرئيس من المرموس ومن صاحب المستقبل ، اذ هناك ، في مؤخرة عقلها ، كانت مشاريع المغامرات قد تغيرت بقدرة قادر الى مشاريع لدeshتها ، زواج زوج تختاره بعقلها المجرد من الهوى وبوعيا «المجرد من الشعور ، بل في

أقل من شهوّر تطورت مشاريعها تطوراً آخر وأصبح همها لا أن تسمى (للترقى) عن طريق اختيار الزوج الأرقى فى الوظيفة والمستقبل ، وإنما للترقى عن طريق أن تترقى هى وتحتل الوظيفة التى يتنافس على خطبة صاحبها المتنافسون ، ولا بأس هنا من استعمال كل الطرق وأى الطرق للحصول على الوظيفة الأحسن ، بالعمل المتواصل لكسب رضا الرؤساء بالشكولاته أو البنون أو بأنوتها حتى أى تطور خطير أصابها ، هى التى ذهبت تفتش عن الرجال فى العمل (لاشباع) أنوتها ، فانتهدت فى أقل من شهرين الى التفتيش عن العمل ونتائج العمل فى الرجال حتى لو اضطرها الأمر (لاستعمال) أنوتها ، وجعلها وسيلة للوصول فى ذلك الميدان الجديد الذى اكتشفت فى حظيرة الرجال وجوده !؟ ، (ص ٧٧) .

أى أنه ليست ثمة أزمة « جنس » مطلقاً ، لأن كسرة الخبز تحتل المكان الوحيد من اهتمامات المرأة والرجل على السواء ، وبالتالى فآزمة الضمير ، هى أزمة الحفاظ على مجموعة من القيم تتعارض مع الواقع . وليس هذا شيئاً صحيحاً . بل ان القصة نفسها - وهذا يدعو الى الدهشة - تنتهى بأن تفرط سناء فى أنوتها على أثر قبولها الرشوة . وقد كان المنطق السابق على تحقق الفكرة فينا ، سبباً رئيسياً فى أن يتزلق الفنان الى القول بأن الانهيار الحلقى يشتمل على كافة القيم جميعها ، أو كما تقول المسيحية « من أخطأ فى واحدة ، فقد أجرم فى الكل » ، وكأن النفس الانسانية من البساطة المتناهية للدرجة التى معها تدخل سناء المصلحة مع بداية القصة ملاحاً طاهراً ، فاذا أرغمتها لقمة العيش على قبول الرشوة ، أصبحت شيطاناً رجيماً .

لهذا يختل المخور الدرامى فى القصة ، بالرغم مما يبدو للبعض من « ذهنية » فى التصميم . يبدو هذا الاختلال واضحاً فى التمهد الشديد الحرارة ، الذى قدم به الكاتب لمشكلة سناء مع شقيقها ، ثم صمودها فى وجه العاصفة . غير أننا نفاجأ بمدئذ بانهارها دون مقدمات خاصة بلحظة

الانهيار بالذات ، أى أن الحديث يفتقد الى المبرر الحقيقى للتحول ، خاصة اذا كان هذا التحول ليس قاصراً على قبول الرشوة ، وانما هو نقطة تحول أساسية فى حياة سناء ، يدعها تنهاوى بلا مبالاة أمام محمد الجندى قائلة « ولا يهلك » دون أية مبررات لهذا السقوط الأعظم . أى أن التحول الأول غير المبرر - جزئياً - قد تسبب فى سلسلة متعاقبة من التحولات غير المبررة فيما بل ربما تضمن المحور الدرامى للقصة - أزمة سناء الضميرية - على مبررات كثيرة تحول بينها وبين السقوط النهائى ، فقد تمسك المؤلف أن يحيطها بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديدية ، التى تنتهى حتماً الى مصير معين ، ولكنه أغفل فى الوقت نفسه مجموعة ضخمة من الظروف التى رسمها المؤلف . حينذاك ، أى فى ظل الدائرة الواسعة المحيطة بأزمة سناء فعلاً ، كانت تتحرك الفتاة بحرية أكثر ، لترسم مصيراً قد يختلف عن المصير الذى رسمه الفنان .

ولكنها المعادلة الذهنية المترابطة عند يوسف ادريس ترابطاً محكمًا هى التى تمزق الفتاة بين الخير والشر فى صراعها الجبار ضد القوى الاجتماعية الخاطئة . فإذا سقطت سناء جاء سقوطها غسيلاً قدراً معلقاً على مشجب تلك القوى . وهذا هو التعميم والتجريد والاطلاق وميكانيكية النظرة ، التى تجعل القصة فى جوهرها ممكنة الحدوث فى أى زمان أو مكان - لولا التفاصيل المصرية الخالصة - أو يمكن حدوثها خارج الزمان والمكان - لولا تقييد الفنان ببعض الأحداث التاريخية - والحدوث هنا لا يبنى مطابقة المعلومات التى جاءت بها القصة على الواقع الفوتوغرافى ، بل هو تجريد التجربة الفنية من أخطر عناصرها ، هذا الشيء الخاص للغاية ، الذى تميز به بين تجربة وأخرى الشيء الذى يحاوله يوسف ادريس فى بعض قصصه ، بجهد واضح . ففى قصة « أبو سيد » - التى ظهرت ضمن مجموعة أرخص ليلى - صور العلاقة بين الرجل والمرأة فى حالة أزمة جنسية خالصة ، ذلك أن الرجل - أبو سيد - فوجئ ذات مرة بأنه عاجز عن إقامة العلاقة من جانبه ، ومنذ تلك الليلة ، وهو يتعاطى

الوصفات البلدية بكافة أشكالها بلا جدوى ، ولم يعمد الفنان الى تصوير
البؤس الاجتماعى الذى يعيشه شرطى المرور ، وانما أحسننا هذا البؤس
فى لمسات سريعة تشابكت مع المأساة بحكم الضرورة . وكان من الممكن
أن تكون هذه الأقصوصة من أروع الأعمال التى عاجلت العجز الجنى ،
لولا النهاية التى أقحمها الفنان أقحاحاً عليها ، فبدت نشازاً غريباً عن جوهر
القصة ، اذ يصر الرجل - فحاة - ابنه « سيد » فيتأمله قائلاً :

« سيد .. يا سيد تعال يا سيد .. أقعد هنا جنبى ... ايوه كده
.. يا بنى يا حبيبى .. باسم الله ما شاء الله .. وكبرت يا سيد . بقيت طولى
.. خلينى أبوسك يا سيد .. هه .. وكمان مرة .. يا بنى .. انت
كنت فى .. وأنا فى .. وكبرت يا سيد .. وحتبقى راجل .. وأجوزك
يا سيد .. سيد .. حجوزك واحدة .. حلوة ، لأ .. أربعة .. أربعة
حلوين عشان خاطرك .. وتبقى راجلهم .. فاهم .. فاهم .. فاهم .. فاهم
راجلهم يا سيد .. معلش .. بكرة حنهم .. وتختلف .. سامع
يا سيد حتختلف .. وأشيل خلقتك يا سيد .. بايدى دى .. فاهم
يا سيد .. »

وحقاً ، نحن نتلمس ضراوة الأزمة فى كلمات الرجل ، الذى يلح
على رجولة ابنه الحاحاً له مفزاه : حتبقى راجل ، حجوزك أربعة ،
وتختلف .. هذه التعميرات جاءت مشحونة بالأزمة ، ولكن النهاية ككل
صنعت ثقباً هربت منه ملامح الأزمة ، وبقي جنين الأزمة لقيطاً نبتت حياته
فى «الذهول» الاجتماعى من المأساة . وهكذا تفقد الأزمة دلالتها الحقيقية
وبالرغم من ذلك ، فهذه الأقصوصة احدى القصص القصيرة القليلة فى
أدبنا الحديث التى أوامأت بأن صاحبها - لو أخلص لهذا الشكل الفنى -
لحقق فيه الشيء الكثير . وما زلت أذكر الحماس الملهب الذى كان يتحدث
به يوسف ادريس فى احدى ندوات نادى القصة عام ١٩٥٥ تقريباً ،
الحماس الذى جعله يقول ما معناه « على كاتب القصة القصيرة أن يفتديها

بصره . ولا أذكر أن أحداً من أدبائنا قد أخلص لهذا المعنى الا محمود
 البدوي ، الذى لم يتعد عن معالجة الأقصوصة طوال حياته الأدبية . أما
 يوسف ادريس ، فقد راح يكتب المسرح والأقصوصة الطويلة والمقال
 الصحفى . ولا ضير على الأديب طبعاً أن يمارس العديد من الأشكال
 التعبيرية فى وقت واحد شريطة ألا يتم ذلك على حساب فنه . وأنا أعتقد
 أن تحول اهتمام يوسف ادريس عن القصة القصيرة - فنه الأساسى - قد
 انحدر بالمستوى العام لهذا الفن فى أدبه . وما زالت « أرخص ليالى »
 و « جمهورية فرحات » من أعظم أعماله فى ميدان القصة القصيرة . فلم
 تحل عيوب منهج التبرير ومنطق التفكير لدى الكاتب ، دون أن يعطى
 الأقصوصة معناها السليم . وقد أدت خصوبة التجربة الانسانية فى أدبه
 - بتعدد ظواهرها معالجتها - أدت به الى النجاح فى كتابة القصة القصيرة
 لما تعتمد عليه من الحاجة الشديدة الى الظاهرة المفردة والزاوية الحادة
 فى التقاط التجربة ، ومن هنا كان يضطر يوسف الى اغفال التعميم
 والأخلاق فى التوق على الخير والشر والانتصار للخير دائماً ، وتصوير
 الحدث والتجربة والشخص فى إطار تجريدى لا يرحم من معادلة رياضية
 تقول بأن تجسيد الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدى الى كافة أمراضهم
 الاجتماعية . وتنجو القصة القصيرة عند يوسف ثانية ، حين تكون شديدة
 التفرد ، من التناقض بين اسبابه فى سرد الدقائق الصغيرة المحيطة بهيكل
 القصة وبين دلالتها العامة الشديدة التعميم . تنجو على النحو الذى نشاهد
 فى قصة « أبو سيد » فقد عنى المؤلف أساساً بالأزمة فى حالة حضور ،
 ثم تتبعها فى تلافيف البنيان النفسى للشخصيات . ولم يكن الخيط الذى
 يربط الداخل بالخارج خيطاً اجتماعياً محضاً . أى أنه لم يصور لنا الأزمة
 النفسية تاجاً تقريرياً مباشراً للأزمة الاجتماعية وإنما تحولت جزئيات العالم
 الداخلى وليس المكس . فقد كان ثمة ارتباط وثيق بينهما . ولكنه ليس
 ارتباطاً ميكانيكياً ، بل همزة وصل حية بين احساس الفنان ووجدان
 المتلقى ، بطبيعة الأزمة التى يعيشها « أبو سيد » و « أم سيد » أيضاً .

كذلك الأثرمة التي عاشتها « فاطمة » و « فرج » و « غريب » في القصة الرائعة « حادثة شرف » - التي ظهرت ضمن مجموعة بهذا الاسم عن دار الآداب عام ١٩٥٨ - فقد حاصر الفنان « العزبة » حصاراً دقيقاً ، فلم يوجز لنا مشاعر الناس والتركيب الذاتى للأفراد ، وإنما أحاط هذه المشاعر ، وذلك التركيب ، بكشافات اضائة ضخمة .. « فالعزبة صغيرة ، والناس فيها عائلة واحدة ولا يعرفون بعضهم البعض معرفة دقيقة فقط ، ولكن كل واحد يعرف عن الآخر أدق دقائقه وأخص أموره ، حتى التقود القليلة التي قد يكتنزها أحدهم ، يعرفون مكانها بالضبط وعددها والطريقة التي يمكن أن تسرق بها . ولكن أحداً لا يسرق أحداً ، هم اذا سرقوا يسرقون من محصول العزبة » ثم يتجاوز أرضية القصة الى الجوى النفسى الذى يحيا فيه أبطالها ، انه مزيج من التعاطف والود بين الجميع والخوف والقلق من المجهول . وليس المجهول عند أهل العزبة مجهولاً بالمضى الحرفى ، بل هم يعرفون جيداً فى الجوع والموت وصاحب الأرض ، وبقية الأمور اللاحقة بالفقر الاجتماعى والروحى ، ولذلك يتحمل القصاص عبئاً باهظاً فى تلقى الانعكاسات العميقة الكثافة ، الدقيقة الرهافة والشفافية ، فى طبع وجدان القارئ باهتزازات الجوى العام للعزبة ، وخلاصة الحالة النفسية التي تملأ وجدانات أهلها بفيض من التماسه والشقاء والفرح . كل ذلك من خلال التصوير السردى بشكل عام ، والحوار الخارجى والداخلى للشخصيات . فاللغة عند يوسف ادريس ، تلعب دوراً خطيراً كالرأدار . فاللغة مليئة بشحنة مطابقة للحالة الوجدانية للشخصية . اللغظة فى هذه الحال تتعد كمجموعة حروف تصل بين الكاتب والقارئ ، وتعد كمشكلة صراع بين الفصحى والعامية والتقادم ، ان اللغظة فى أدب يوسف ادريس تتحول الى جهاز سحرى يشتمل على التجربة والموت والشخصية ، ويضم أولئك جميعاً فى امتزاج عبيق ودونما انفصال . فلا توجد مسافة بين الكلمة أو الجملة أو التعبير أو الحصلة اللغوية كلها فى القصة ، لا توجد مسافة بينها وبين المغزى الذى يرمى اليه الكاتب ،

فضلاً عن الغاء المسافة بينها وبين القارئ أصلاً . لقد طالبت يوسف ادريس ذات يوم (١) بأن يضع الكلمات العامية المصرية بين أقواس ، حتى لا يختلط الأمر على القارئ ، ولكنى كنت مخطئاً ، فالاستماع النفسى للقصة فى قصص يوسف يتجاوب بصورة وظيفية مع بقية العناصر المكونة للعمل الفنى فى تحديد كيان هذا العمل ، أى أن اللغة عنده - بمعنى من المعانى - لا تصيغ أداة للتعبير ، وإنما جزءاً لا ينفصل عن التعبير نفسه فى شمول كينونته الخاصة ، رغم نوعية اللغة وتمايزها كمنصر مستقل . واللغة فى « حادثة شرف » نموذج ممتاز لتكوين هذا المنصر لدى الفنان ، فهى تتداخل فى التركيب الداخلى والخارجى للعزبة ، أرضها وأقاربها وأهلها وخطاياها ، تتداخل كمادة جمالية وخامة انسانية من صميم التجربة فى الوقت نفسه . ومن هنا ، تتدرج فى الحديث عن بناء الشخصيات فى هذه القصة من نقطة الانطلاق هذه ، من اللغة ، فنقول ان اختيار الفنان للعزبة كأرض للتجربة ، واختيار فاطمة وغريب وفرج كخامة بشرية للتجربة ، كان هذا الاختيار واعياً لمعنى اللغة الصائفة لهذا الكيان الذى دبت فيه الحياة غداة جمع الشمل لهذه العناصر جميعاً فى شيء اسمه « حادثة شرف » . يصف الكاتب « فاطمة » فى ثلاث مقاطع رئيسية ، هكذا :

« .. وفاطمة معروفة ، وكل شيء عنها معروف ، ولم تكن أبداً ذات سيرة خبيثة أو سلوك موج . كل ما فى الأمر أنها حلوة ، أو على وجه أصح كانت أحلى بنت فى العزبة . وليس هذا هو الوجه الصحيح للمسألة أيضاً ، فإذا كانت الحلوة تقاس فى الارياض بالياض ، ففاطمة كانت سمراء . المسألة لها وجه آخر خاص بفاطمة وحدها ، فلم يكن فى استطاعة أحد فى العزبة أن يصرف ماذا فى هذه البنت دوناً عن بقية البنات » (ص ٨٦) .

« .. وكانت فاطمة تثير الرجال أو على وجه الدقة تثير الرجولة فى

(١) راجع دراستى النقدية لمجموعة «اليس كذلك» بمجلة الثقافة الوطنية

الرجال ، وكأنما خلقت لثير الرجولة ، حتى الأطفال كانت تثير الرجولة الكلمة فيهم ، فكانوا اذا رأوها قادمة من بعيد أحسوا برغبة مفاجئة فى تحرية أنفسهم أمامها ، وكثيراً ما كان بعضهم يقدم على تنفيذ الرغبة ، فيرفع ذيل جلبابه ويعتمد المبالغة فى رفعه . ولا يفلح ضرب أو زجر فى نهيمهم عن اتيان هذا الأمر ، فهم أنفسهم لا يدرون لماذا يصرون أنفسهم اذا رأوها ، (ص ٨٧) .

» .. فاطمة لم تكن تتزوج ، فخطابها قليلون ، بل تكاد تكون بلا خطاب ، فمن هو المجنون الذى يجروء على امتلاك كل تلك الأنوثة وحده ، واذا تزوج ماذا يفعل بها ، والناس فى العزبة وما جاورها لا يتزوجون ليستمتوا بالجمال ويقيموا حوله الأسوار إذ هم أولاً لا يحبون اكى يستمتوا بالحياة ، هم يحبون فقط لكى يبقوا أحياء ، ويتزوجون لكى تعمل الزوجة وتنجب أولاداً يعملون . ولهذا ففاطمة باقية بلا خطاب ، (ص ٩٠) .

وهكذا تكتمل فاطمة فى أذهاننا ووجداننا من خلال المنهج التصيرى الرائع الذى أثر المؤلف أن يجعل اللغة عنصراً بالغ الأهمية فى تكوينه ، ومن ثم فى تكوين الشخصيات وتأثيرها فى الأحداث وتحريكها للتجربة. فهو يستمد من رأى الناس البسطاء ومن رأيه الخاص ومن رأى الأطفال الصغار ، يستمد ألفاظاً معينة ذات تركيب جمالى خاص ، يضيف على القصة حيوية النبض الخلاق . ولهذا أيضاً ، تأتى تجربة فاطمة وأزماتها ، بعيدة تماماً عن أية مباشرة أو تقرير ، لأن الكلمة لم تصبح حروفاً وصفية ساذجة ، وانما أصبحت جزءاً متمماً للصور والحركة الدوامية للحدث والتجربة والشخصية جميعاً .

فاذا نحن رافقنا فاطمة الى لحظة أزماتها ، أو خطونا معها على محور الأزمة ، فان دوامة المأساة تنطلق من كهف العلاقات الاجتماعية الممتدة والقيم الأكبر تمقيداً ، لا فى مضمونها الفلسفى ، وانما فى أشكالها

التطبيقية على المستويات الاجتماعية وال عاطفية . فقد ضببطت اليوم فاطمة مع غريب فى أحد حقول الذرة ! وتحاول فاطمة عبثاً أن تدافع عن شرفها ، ولكنهم يأخذونها فى موكب من النساء والأطفال الى الست أم جورج لتقول كلمتها فى عذرية الفتاة . وتؤكد لهم أم جورج أن البنت عذراء ، وتنطلق الزغاريد فى كل مكان ، الا مكان واحد لم تنطلق منه زغرودة واحدة ، ذلك هو قلب فاطمة . فبالرغم من اثبات براءتها و اعلان هذه البراءة على الملأ . فان « الموضوع » بأكمله ، أو فى جوهره ، جعل أعماقها تنزف ، تنزف كثيراً . انها لم تفرح ، لأنها تكتسب شيئاً جديداً ، بل فقدت الشيء الكثير ، منذ أمسكوها من فخذها بالقوة ، ليصبح شرفها لم محل نظر ، الست أم جورج ، بل أهل العزبة جميعاً . لقد كانت واثقة تماماً من براءتها ولكن الكشف عن هذه البراءة ، أو محاولة التأكد منها ، كان جرماً سيئه الحادث لوجدان فاطمة ، بل نقطة تحول ضخمة فى حياتها ، فقد « أصبحت تستطيع اذا لمخها فرج - أخوها - خارجة ذات يوم من دار صابحة بالمشطة وأخذها الى بيته وأغلق عليها باب القاعة ، وأمسكها من ضفائرها ، وشد عليها ، وسألها عما كانت تفعله عند صابحة .. أصبحت تستطيع اذا ما حدث هذا أن تقول : كنت بقبس التوب . أوع كده . وتجذب نفسها و ضفائرها من قبضته بعنف غريب ، وتقف فى الركن تعيد النظام الى شعرها وتواجهه بصيون مشرعة حلوة ، لا تنخفض ولا تمخجل » (ص ١٢) .

كانت فاطمة بريئة حتى « ضببطت » مع غريب ، ولكن ما ان ثبتت براءتها - بطريقة همجية - حتى عرفت الطريق الى صابحة .. قوادة القرية . بهذا المنهج الممتاز فى التفكير ، يفلت الفنان من الأحكام المسبقة على المجتمع والانسان ، ويحاول الفحص فى أعماق الظاهرة ليكتشف عناصرها المعقدة من زوايا أكثر تعقيداً . فلم نلاحظ هنا حراماً أو حلالاً ، تحيزاً لهذا أو ذاك ، أو تحديداً لمعنى أى منهما ، كما لم نلاحظ اتصافاً للخير على الشر ، ولا تبريراً لخطايا الانسان وتخليقها على مشجب الظروف أو الوراثية أو غير ذلك .. واتما لاحظنا الفنان يفرق معنا فى التعرف على

أبعاد التجربة ، وتحقيقها فنياً . وهذا هو الابداع البعيد عن الهندسة الشكلية والذهنية المجردة ، أى الذى لا يسبقه حكم عام ويطلق على الانسان والمجتمع والكون . ولا تسبقه معادلة منفية يشوبها التناقض بين المقدمات والنتائج . لأن الفنان هنا يتبع بصبر عجيب أدق الشعيرات الخالقة للنماذج البشرية وأنماط الأحداث التى يعالجها ، لا لتتفق أو تختلف مع معتقداته وان تفاعلت معها . بل ليكون مثل كل شئ صادقاً فى تجربته ، ذلك الصدق الفنى الذى يبعد العمل الأدبى عن الاختلال ويقربه من التناسق والتوازن والاكمال .

وليست « حادثة شرف » فريدة فى أدب يوسف ادريس ، غير أنها كقصة قصيرة ، كانت أكثر القوالب التعبيرية امتصاصاً لطاقة هذا الكاتب الفنية . اذ تتوفر له فى أعمال أخرى كافة مقومات النجاح ، ولكنه ما أن يتحول بالقالب التعبيرى الى الأنصوص الطويلة ، حتى يناله الكثير من الضعف والوهن ، بل والسقوط فى هوة الاطلاق والتعميم والمعادلات الذهنية .

هذا ما أراه فى قصته « قاع المدينة » و « الحرام » . والأولى ظهرت ضمن مجموعته المسماة « أليس كذلك » عام ١٩٥٧ . وهى ليست قصة القاضى البرجوازى الذى يصنع المستحيل حتى يسترد ساعته من خادمته « شهرت » . انها قصة شهرت بالذات . قصة العلاقة بين هذه المرأة من جانب ، والمجتمع من جانب آخر ، والمؤلف ينسج البناء الفنى لاحداث القصة على نسق كارليكاتورى محض . أى أننا نتصف معه كثيراً ، ومع أنفسنا أكثر ومع القصة أكثر وأكثراً ، حين تقارن بين أحداثها ، والواقع المرنى المباشر . ذلك أنها ليست الا استجابة وجدانية لمساءة شهرت وكل شهرت . والفنان يعنيه أن يصل بينه وبين المتلقى بصورة لهذه الاستجابة ، لا أن يرسل اليه بأصلها الواقعى بغير صورة وجدانية له ، والفن هو الصورة الوجدانية ذات الكيان الخاص المستقل عن كافة الصور الأخرى للعالم كالصورة العلمية والتاريخية والجغرافية ، وغيرها . لذلك أقول ان

الأستاذ عبد الله القاضي في « قاع المدينة » ليس له نظير في دنيانا ، بالرغم من هذا ، فالقصاص يستخدم هذه الشخصية استخداماً بارعاً ، يكتسب به دلالة واقعية . الأستاذ عبد الله يكتشف ضياع ساعته ، أثناء انعقاد إحدى جلسات المحكمة ، فيرفع الجلسة فور هذا الاكتشاف . ثم يطلب صديقه الممثل شرف بالتليفون ، ويذهب عامل الجراج لاحضار عم فرغلي الحاجب ، الذي أتى له ذات يوم بشهرت لتخدمه بناء على طلبه . ولقد أحسن بحاجته إلى شهرت أو غيرها ، عند شعوره بتفاحة الصلاقة التي يقيمها مع بعض فتيات الطبقة الأرستقراطية ، تفاحتها من الزاوية الحسية . لهذا أقدم على أن يطلب من حاجبه إحدى الفتيات لتخدمه . واشترط أن تكون في أوسط العمر . ويلج الكاتب عند هذه النقطة ، بأن شهرت لم تمارس علاقة جنسية مع شخص آخر غير زوجها على الإطلاق . ومن هنا كانت مفاجئتها ومقاومتها حين كاشفها الأستاذ عبد الله برغبته صراحة . ومن هنا كان بكاءها الحار عند الهزيمة والاستسلام . والفنان يسخر كثيراً من القاضي وهو يهز قبضته سعيداً بانتصاره على شهرت ويشقيه سؤال واحد : هل هي ترغب فيه لشيء آخر غير نقوده ؟

هل هي تحبه ؟ لقد سألتها فراوغت في الاجابة . كانت النقود تحفر في وجدانها عشرات الأخاديد التي تبرر لها الاستسلام . حتى أن حديثها عن زوجها المتسل دائماً وأطفالها الصغار ، أصبح المقدمة التقليدية لإعلان حاجتها إلى النقود ، فور كل هزيمة واستسلام . أي أنها أصبحت تطلب الثمن . وتحضر ذات يوم وهي ترتدى جويطة وبلويزة ممزقة ، وتضع على شفتيها لوناً يثير الاشمئزاز . وتبدأ في رؤية نفسها أمام المرأة ، فتنتي وتتلوى كأي أنثى محترفة . وينزعج الأستاذ عبد الله انزعاجاً شديداً . ومرة أخرى ، يسخر منه المؤلف سخيرية بارعة فهو يرفض اعطائها جنيناً طلبت اقتراضه . ثم يكتشف في الصباح - وهو على منعة القضاء - ضياع ساعته . وهنا تبلغ سخيرية الكاتب مداها . فالقاضي يرفع الجلسة ، ويهرول إلى المنزل ، إلى غرفته التسريحة ولا يشر على الساعة . ومن ثم

يتمهم شهرت • ويجتمع بأركان حريمه • شرف وفرغى : والشخصيتان
 هزليتان مائة فى المائة . لذلك يؤلفون مع شخصية الأستاذ عبد الله إطاراً
 هزلياً . لمضمون تراجيدى مائة فى المائة ، هو مأساة شهرت . فقد توجه
 الجميع إليها فى سيارة القاضى - ويرتفع يوسف إدريس الى القمة ، وهو
 يستعرض طبقة المجتمع من خلال الشوارع ووجوه الناس ورائحة الجو
 وشكل المنازل من الزمالك الى حارة السد بالأزهر، التى تمسكن فى أغوارها
 شهرت . وفى لقطات حية سريعة ، نضع أيدينا على المأساة الرهيبة التى
 تعيشها هذه المرأة فى الكهف الأسود الذى ترتاده الى جانب زوجها المحقن
 الممدد على الفراش والأطفال الثلاثة الذين يمدون أبصارهم عبر ثقوب
 الباب ، مستفسرين بعيونهم عن معنى زيارة هذا الغريب لأهمهم - وتهاوى
 شهرت ، وهى تقدم الساعة لحضرة القاضى الذى تغمره فرحة طافية ، وهو
 يفادر الكهف المتن ، ثم وهو يحكى لأصدقائه عن بطولته الأسطورية ..
 » ولا تزال الساعة حول معصم الأستاذ عبد الله . كلما رآها تذكر تلك
 الرحلة الغريبة ذات الكابوس ، وازداد اعتزازاً بساعته وبنفسه ، بل انه
 ظل يرويها لأصدقائه ومعارفه وكل من يلقاه أياماً كثيرة . وكان يفعل
 هذا كمقدمة لا بد منها لرواية ما حدث له . وكان يفغل فى قصته كثيراً
 من التفاصيل ولكنه كان ما يكاد يصل الى حارة السد حتى عاوده ذلك
 الاحساس بالنزيف ، فيندفع يتر الوصف . وينتقل الى الجزء التالى من
 القصة ، ويصف الهجوم الخاطف الذى انهال به على شهرت فتهاوت أمامه .
 وتناولته الساعة . ولم يسمح لفرغى أبداً أن يتحدث أمامه عنها ، ورغم
 هذا كان يسمح لأذنه أن يلتقط منه بعض أخبارها ، وما يوجهه إليها من
 سباب واتهامات مبنية كيف فسدت ، وأصبحت ذات سمعة ، وسمت نفسها
 أميرة . كل ما حدث أنه ذات يوم رآها ، رأى شهرت فى شارع الملكة
 وهو مار بعربته . فأبطأ من سيره . وكانت واقفة على محطة الأوتوبيس ،
 وكان واضحاً أنها لا تنتظر الأوتوبيس ، وكانت تصنع شفيتها بروج

حقيقى ، وترتدى الجيب الرمادى الذى كانت تأتى به.. وأهم شيء ، أنها كانت ترتدى فوق الجيب بلوزة جديدة ، (ص ٣٦٥) .

ان تصوير شخصيات القاضى والحاجب والممثل ، كإطار كاريكاتورى للمأساة ، أضفى عليها صفة العمق . ذلك أنها خلّت من التجريدات «الواقعية» ان جاز هذا التعبير عن الشخصيات التعميمية ، ذات الصفات المطلقة . فليس شك أن الأستاذ عبد الله شخصية وافرة أكثر منها نموذجاً نمطياً لهذه الشخصية فى الواقع . وهذه هى نقطة الانطلاق لدى الفنان عند صياغته لأحداث القصة . فهى لم تسلك طريقاً سطحياً ساذجاً للتدليل على مأساوية الحياة التى تحياها شهرت . وانما سلكت طريقاً عميقاً ، بالسخرية تارة ، وتصوير الشكل الخارجى للمأساة تارة أخرى .

كذلك لم يسلك السرد طريقاً تقليدياً ، فقد آثر الفنان أن يصور الأحداث فى اصطحابها المستمر بالتجربة من جهة ، والشخصيات من جهة أخرى ، فقد بدأت القصة باكتشاف القاضى لضياح ساعته ، وانتهت باستعادته لهذه الساعة ، وبين البداية والنهاية تعرفنا على مأساة سارقة الساعة . تعرفنا على مأساة شهرت . لم يصاحبنا فى ذلك ضجيج الهاتف أو عويل البكاء ، وانما صاحبنا اللهات خلف بريق الأحداث المتتالية . وليس هذا الذى نشاهده من تنشيط القوى الاتباهية لدى المتلقى ، ما يعرف عادة عند النقاد بأسلوب القصة البوليسية ، اذ ليس هناك أسلوب خاص لكل لون من القصص ، بالرغم من تباين أدوات التعبير فى كل لون . وانما تحتاج الأقصوصة الطويلة دائماً الى هذه الأداة الشاحذة للقوة الإدراكية عند القارئ ، فيتسم العمل الأدبى بالانارة الوجدانية والتشويق . وهذا ما نلاحظ بلوغه القمة فى قصة « الحرام » .

الا أن التناقض بين جماع التجربة فى الأقصوصة الطويلة ، وبين هذا الطول المشوق المثير ، هو أن الأحداث لا تصبح خادمة للتعبير الفنى ، بل تصبح توباً فضفاضاً للتجربة ، يجعل الأمر سهلاً أمام القصاص ،

في المعادلات الذهبية . ففي « قاع المدينة » أزمة متناهية التعقيد . وفي بوتقة الجنس ، تتجسد أزمة الأستاذ عبد الله ، ومن خلال كسرة الحبز تتجسد أزمة شهرت . وهذا الحيط الرفيع الذي يدفع شهرت الى أحضان عبدالله . ولقد كانت شهرت بعيدة تماماً عن هذه الأحضان ، ولم تمارس الخطيئة قط من قبل أن تلقى بها الحاجة الاجتماعية الملحة الى هذا المصير . حتى أنها تهاوم عبد الله كثيراً قبل هزيمة الاستسلام . بل ان مقاومتها للسقوط بين أياب عبد الله وحده ، كانت مقدمة لمقاومتها للسقوط بين أياب كل عابر سبيل حين أصبحت ترتدى الجونيللة والبلوزة ، وهنا يعود يوسف ادريس سيرته الأولى ، فتحول القصة في يده الى مجموعة من الحطوط العريضة ، تحولت التجربة الى « موضوع » والأحداث الى « مبررات » ولم تمد هناك قضية جزئية لا تفصل عن القضية الكبرى . وإنما أضحت القضية الاجتماعية الكبرى ، تطل علينا من خلال كافة أشكالها ، من خلال الأزمة الجنسية والأزمة النفسية .. الخ . تماماً ، كما رأينا بوضوح أكثر في قصة « الحرام » - التي صدرت عن الكتاب الذهبي عام ١٩٥٩ - فقد اضطر المؤلف تحت الحاح قالب الأصوصة الطويلة أن يتحول بجوهر القصة عن صميم الأزمة التي يعالجها .. فجاءت المقدمات الطويلة في منتهى التشويق والامانة ، حول حياة العزبة وحياة الترحيلة . فلقد أجاد الفنان في ابراز تلك الفئة الاجتماعية على وجداننا ، اجادة رائعة . وهذه هي الحصلة النهائية للقصة . إذ اكتشف مأمور الزراعة لقيطاً عثر عليه عبد المطلب الحفير بمحض الصدفة . ويستهلك الفنان عشرات الصفحات متبعاً اهتمام أهل العزبة بهذا الحدث . ويستغل هذه الصفحات في تشرريح العلاقة بين المأمور والكتيبة من جانب ، وأهل العزبة من جانب آخر ، والترحيلة من جانب ثالث . فنعرف أن هوة تفصل بين هذه الفئات الثلاث . ونعرف أن كل فئة تشك في أن تكون الأخرى هي صاحبة اللقيط ، الا أن منزلي المأمور والباشكاتب ، كانا بعيدين عن مجرد الاحتمال ، بالرغم من العلاقة - التي يشجعها البعض - بين بنت الباشكاتب وابن المأمور .

ولكن « لئدة » كانت بريئة عن أية علاقة جدية ، حتى طلبها أحمد سلطان الكاتب من أم ابراهيم زوجة مرقى القرية . فقد كانت أم ابراهيم متخصصة فيما مضى فى هذا الرجل . أما الآن فهي تكفى بأن تستورد له الزبائن بعد أن يغمزها فى بطنها غمزات ذات معنى .. ويحاول الأمور عبثاً أن يعثر على الجاني أو الجانية فى موضوع اللقيط القتل . الى أن يكشف الأمر بمحض الصدفة ، أثناء مروه ذات يوم على القطن ، واذا به يرى امرأة راقدة تحت « ظليلة » نصبها فى مكان من الحقل ، وكانت المرأة تتأوه ، والحمى تنبعث من عينيها كجمرات نار مستعرة ، واعترف الرئيس عرفه بأنها « الأم » الجانية . وتعترف عزيزة أثناء هذيانها . تقول - ما يعرفه أفراد الترحيلة جميعاً - من أن زوجها مريض جداً ، حتى أنه لم يقدر على المجيء مع الترحيلة هذا العام ، بالرغم من الحسارة الكبيرة التى ستحقق حتماً بغيابه . وفى احدى لحظات الدلع عند المريض ، طلب الزوج من عزيزة : نفسى فى البطاطة يا عزيزة وذهبت عزيزة الى أحد الحقول المحروثة تبحث عن جوز بطاطا . وأخذت تضرب بالفأس دون جدوى . ثم لمحها ابن صاحب الحقل ، فأقبل يساعدها فى البحث عن البطاطا ، ونجح فعلاً فى أن يعثر لها على « حبة حقيقية فى حجم قبضة اليد أو تزيد » .

« .. ولكنها فى لهفتها وفرحتها لم تظن الى الحفرة التى كانت وراءها . وعلى هذا فقد فوجئت بنفسها تسقط مرة واحدة نصفها فى الحفرة ونصفها على الأرض والواقع أنها لم تتبين تماماً ما حدث بعد هذا . الأمور حدثت بطريقة أسرع من أن تدركها أو تتلافها .. ما كادت تحاول أن تقوم حتى كان محمد الى جوارها فى الحفرة يساعدها . مرة واحدة وجدت نفسها فى حضنه وقد أطبق عليها بذراعيه ليرفعا . وهى وان كانت قد ارتعشت حين أحست بنفسها فى حضن رجل غريب الا أن الرجل الغريب لم يكن سوى محمد الكثر الذى لا يتسرب اليه شك . ولكن الشك بدأ يتسرب فعلاً اليها حين لم يرفعها محمد ولم يدعها ترفع نفسها . وما كاد الشك يتسرب اليها حتى كان قد أصبح حقيقة .. روعت أولاً ولكنها

استجمعت نفسها ودفعته ، وناضلت ولكنها كانت ترى أن نضالها لا فائدة منه . بل ليست تدري على وجه الدقة سر هذا الانهيار الذى أصابها حين أصبحت فى حضنه . تريد أن تقاوم ولا تستطيع . تستميت ولكنها يائسة . تصرخ فيجتمع الناس وتصيح فضيحة ومضغة فى الأفواه ؟ تسكت ؟ تمضه ؟ حتى ملابسها التى لا تحتكم على غيرها مزقتها . كل ما حدث أنها ظلت ثن مذهولة مرعوبة حتى قام . وشتتمته ، ولكن ماذا تفيد الشتائم ؟ لم يقل هو حرفاً ، فقط ، ظل ينظر هنا وهناك . التيط خال تماماً والبهايم والناس تروح من بعيد . وعاد إليها وهذه المرة كان يمكن أن تقوم وتجري وتضربه بالنفس ، ولكنها لم تفعل . (ص ١٠٤) . ثم تمضى تسمة أشهر ، تكور خلالها بطن عزيزة ، التى يعرف الجميع أن زوجها لا يقربها . ولكن أحداً لا يلاحظ هذا التكور . إلا أن حمى النفاس تصيب عزيزة بعد أن قامت بتوليد نفسها فى العراء . وهى لم تقتل طفلها . لقد مات وهى تضع يدها على فمه حتى لا يصل صوته الصراخ الى آذان الترجيلة أو التفيتش . ويقيد وكيل النيابة جريمة القتل ضد مجهول . ويوافق مأمور الزراعة على احتساب أجرها يومياً وهى راقدة محمولة . الى أن تموت . وموت عزيزة يلتئم شمل العزبة والترحيلة . أطفال هؤلاء يحتفلون بأطفال الآخرين . والكبار يتعرفون على الكبار . ويطلع خبر الى جميع الأهالى بأن « لئدة » هربت مع أحمد سلطان الكاتب ، وتزوجت منه فى قسم البوليس بطنطا . و « مضت الأعوام وتماقبت التفتيرات ، وانقطع بطبيعة الحال مجيء الترجيلة ونسيهم الناس تماماً ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر عزيزة .. كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة الى الآن على جانب الخليج الذى لم يغيره الزمن ، يقال انها نمت من العود الذى استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطمس فى الطين ونبت ، وكان أن أصبح تلك الشجرة . وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها الى الآن شجرة مبروكة ، وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء مجرب لعلاج صدم الحمل ، (ص ١٦٥) .

وليس شك أننا نلاحظ مسحة من الرمزية في جميع أحداث القصة، فجنود البطاطا لا يدل فحسب على رغبة مريض يتدلل على زوجته ، انه رمز حقيقى الى كسرة الحبز . ولكنه ليس رمزاً بسيطاً . فقد استراحت عزيزة بين أحضان الرجل وقاومته بيأس في المرة الأولى ، ولم تقاومه في المرة الثانية .. ذلك أنه رمز مركب . يرمز ثانية الى أزمة الجنس . بل ان شجرة الصنصاف في نهاية القصة تحمل هذه الرموز مجتمعة . ولقد أضفت هذه الرمزية عمقاً أصيلاً على القصة ، فلم تتسطح بها مشكلات هذه الشخصية أو تلك ، ولم تنفجر المعادلة الأدريسية انفجاراً ، وانما تمددت في بطن بين ثنايا الأحداث ، حين أخذ الفنان يستعرض لأول مرة في تاريخنا الأدبي ، حياة أولئك « التملية » أو « التراحيل » أو « الغرايين » كما يسميهم أهل التفطيش . فنبضات الخطيئة نتيجة غير مباشرة للتحطيم الاجتماعي الذي عاشت فيه أسرة عزيزة . كما جاء جنونها مأساة ضارية تشب مغالب الموت في العقول الخاوية الا من ذهول اللقمة : في غيابها وجسورها .

كذلك توازنت قصة لندة - بنت الباشكاتب - مع أزمة أحمد سلطان من ناحية وأزمة فكرى ابن المأمور من ناحية أخرى - فقد نالت أزمة الجنس من كيان لندة حتى النخاع . فكان صراعها ضد مجموعة القيم المتوارثة تعبيراً حاداً عن أزمة الضمير الكامنة في أعماق أجيالنا في مختلف مستوياتها الاجتماعية والفكرية . على أن الكاتب أثر البعد عن التقرير والمباشرة في تصوير البنيان الداخلي للندة وفكرى وأحمد . اذ اعتمد اعتماداً مطلقاً على انعكاس ذلك البنيان في سلوكهم اليومي . ومن هنا تعانقت خيوط قصة لندة مع خيوط قصة عزيزة ، برباط وثيق من الرمزية الأصلية ، حتى أننا لا نقارن أبداً بين « خطيئة » لندة - من وجهة نظر والدها - وخطيئة عزيزة من وجهة نظر الجميع . ان الفنان يهمس لنا من خلال هذا البناء التراجيدى الناجع ، بأن الخطيئة اسم على غير مسمى ، انها كلمة اخترعها الناس بعقوبة مطلقة ، لتبر عن حقيقة تعيش في كياننا

حتى الأعماق . حقيقة قدرية في ظل المخطط الاجتماعي الذي رسمته الظروف من أجلنا . وهي حقيقة مطلقة بالنسبة الى جوهرنا البشري . وهي حقيقة نسبية حسب اختلاف ظروفنا . ولا ريب أنه يضير القصة كثيراً أن تنتهي بهذا البيان السياسي : « وقامت الثورة » ، وسدر قانون الإصلاح الزراعي و .. و .. الخ » . ان أمثال هذه الفقرات تفسد المضي الفني الجليل للقصة ، وهي تاج طيبي لفلسفة الحرام عند يوسف ادريس ، وهي تاج أكثر طبعية لأزمة المعادلة الذهنية في أدبه ، والتناقض الكامن بين كثرة التفاصيل التي تصل بنا في النهاية الى تجريدات تميمية مطلقة ، لا تسبر غور الانسان المعاصر وأزمته الضميرية .

الفصل الثامن

الضياع الحائز بين ليلى وصوفى وكوليت

الجنس فى أدب المرأة العربية الحديثة ، موضوع أساسى . ذلك أن الجنس ظل دائماً - كعلاقة حيوية بين الرجل والمرأة - معياراً صادقاً فى تحديد معنى المرأة عند الرجل ، ومعنى الرجل عند المرأة ، بل كان مقياساً بالغ الحساسية لأكبر معانى الحياة الانسانية : الحرية . فقد همس لنا فى القرن الماضى ، المفكر الفرنسى شارل فوربيه ، بأن تقدم مجتمع ما ، يقاس بمدى حرية المرأة .

ولئن كانت العلاقات الاقتصادية والاجتماعية ، تكشف لنا جانباً هاماً من جوانب الحرية لدى المرأة ، بمعنى أننا نعرف على نوعية التحرر عند الأنثى اذا تعرفنا على نوعية المجتمع الذى تعيش فيه ، ونظامه الاقتصادى ، فالتنا نثر فى علاقات الجنس بصورة خاصة على الدلالة الحاسمة للحرية - فى مفهومها الحقيقى العميق - كما تمارسها المرأة وتحيا فى اطارها . أى أن العلاقة الجنسية ، كانت وما تزال ، بمثابة « المحك » الاجتماعى الذى يحدد لنا الخطوط العامة والتفصيلية كما تراها المرأة بل كما يراها المجتمع . غير أن المرأة بالذات - دون النصف الآخر من المجتمع - تستمتع بأهليتها التاريخية للقيام بالدور الأول فى التقاط معنى حريتها ، وأبعاد هذه الحرية . لأنها على مدى التاريخ ، ومنذ العصر العبودى ، وهى أسيرة أغلال الرجل أغلال الخطوة القديمة التى أتاحت له ذات يوم أن يكون سيداً بذراعيين فى صراعه مع الطبيعة ، يوم انقسم المجتمع الانسانى لأول مرة الى سادة وعبيد .

منذ ذلك اليوم البعيد وحرية المرأة هى الضوان الكبير لكفاحها سيطرة الرجل فى كافة صورها بل ان حرية المرأة ظلت تعبيراً أصيلاً عن

حرية المجتمع بأسره . وظلت العلاقة الجنسية فى كافة صورها أيضاً ، أكثر التمييزات أصالة عن حرية المرأة ، لأنها أكثر العلاقات مواجهة للرجل ..

والمرأة العربية الحديثة ، مهما تعددت أجيالها وبيئاتها الاجتماعية ، فهى تمشى الآن مرحلة من أخطر مراحل تاريخها على الإطلاق . وتستمد هذه المرحلة خطورتها من طبيعة الثورة الحضارية التى انطلقت حديثاً فى مختلف بقاع المنطقة العربية . ولقد آثرت أن أستخدم تعبير « الثورة الحضارية » بدلاً من الثورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، التى يحاول البعض تضيق الحناق على نورتها فى اطارها . والحق أننا نجتاز مرحلة حضارية كاملة ، تشمل على تلك الثورات ، بالإضافة الى ملايين العناصر الأخرى التى لا تخضع لتعميم .

ولا شك أن الحرية من أعظم العناصر وأروعها فى صياغة ثورتنا الحضارية المعاصرة . ومن هنا ينفصح الطريق اللانهائى أمام الأدبية العربية المعاصرة لمعاناة هذه التجربة الفذة فى تاريخها . ان فقاذا التجربة صفة عادية مفرقة فى البساطة ، للمسات البارزة على جبين المرحلة التاريخية التى نعيشها . فنحن لا ننسلخ عن الرداء الاقطاعى لمجتمعنا فى ظل ثورة صناعية فحسب ، كما حدث فى أوروبا خلال القرنين الماضيين حيث تبلورت أزمة المرأة الأوروبية آنذاك فى التناقض الحاد بين القيم القديمة والعلاقات البرجوازية الجديدة ، ونحن لا ننصر فى بوتقة الحروب العالمية الساخنة والباردة فقط ، كما يحدث فى أوروبا الآن ، ومنذ قيام الاحتكارات الامبريالية ، حيث تبلورت أزمة المرأة الأوروبية والأمريكية فى الاحساس الشديد الوطأة بعث الحياة ومأساة الوجود الانسانى .

كلا .. اتنا لا نقف عند هذه الحدود ، رغم أننا نستشعر فى أدق أعصابنا حتى النخاع هذه الترجيديا الكبرى التى يحياها الانسان المعاصر فى أى مكان من العالم . ان ثورة شرقنا تضيف الى كياننا الحضارى

الجديد ، عناصر لم تتوفر للكيان الحضارى المعاصر لنا فى أوروبا وأمريكا . ذلك أننا لا نكتفى بالانسلاخ عن ثياب القيم الانقطاعية ، بل نحاول تجاوز الرداء البرجوازى أيضاً . ولسنا تتأثر بانكاسات الحروب الدولية الساخنة والباردة . وانما نمائى قهر التخلف الرهيب فى حياتنا التى كانت بلا وعى منا ، المسرح الحقيقى لمأساة الحرب . فقد اغتيل وعينا فيما مضى بأنياب الأنظمة الرجعية .

وهكذا تلتقط أنوفنا قطرات الوعى الحادة فى أعصب لحظات تاريخنا وأكثرها حدة .

وتلتقط معنا الفنانة العربية المعاصرة ، إحدى هذه اللحظات ، وأبشع مظاهرها ضراوة فى حياتنا ، ذلك الاحساس الوحشى بالضياح . تلتقط هذه الظاهرة الوجدانية ، اطاراً جديداً للتعبير عن مرحلة جديدة فى تطور حريتها ، فى تطور المجتمع ، ومن بين العلاقات الناصجة للكيان الحضارى لهذا المجتمع ، تتخير الكاتبة العربية العلاقة الجنسية معياراً صادق الحساسية فى تجسيد المرحلة التى تجتازها حريتها ، وحرية المجتمع .



ويحق لنا أن نخطط الحدود الفاصلة بين الضياح كما يعانى الانسان العربى فى الشرق ، والضياح كما يحسه الانسان الأوروبى والأمريكى فى الغرب . ان ضياحنا لا يرقد على أعتاب المرحلة الرومانسية بين جدران القرن التاسع عشر ، ولا يتمدد جثة هامدة على طول جبهة القتال بين الحربين العالميتين حتى منتصف القرن العشرين . ان ضياحنا مركب حضارى تتكون عناصره من أحضان اللقاء المقهور المباشر مع الحضارة الأوروبية . فقد تعرفنا على الحضارة الأوروبية فى عصرها الامبريالى ، وكان تخلفنا البشع يعدنا وسادة طرية للسيطرة الامبريالية ، فانبثق اللقاء بيننا وبين أسوأ مراحل الحضارة الأوروبية ، بيننا وبين وجهها الاستعمارى القذر . وكان أن أصيب بعضنا بخيبة أمل ، فهزول مذعوراً الى أغلال القيم

«القديمة» ، لعلها تكفل له الحماية من القادم المسلح بالمادة والعقل والعلم .
وأصيب فريق آخر بالعقد النفسية ومركبات النقص، فراح يرتدى الحضارة
الأوروبية كما هي ، وبلا مناقشة ، بكل قاذوراتها ..

على أنه قد أتاحت لنا بمدئذ فرصة رائعة ، لنكتشف ذاتنا في تيار
حضارى مشترك بين أبناء المنطقة العربية ، لا يرجع بنا الى أغلال القرون
السحيقة ، ولا يرفض الجوانب المضيئة فى الحضارة الأوروبية ، ولا يقف
صالباً ازاء الجوانب المظلمة . ومن غمار هذه العملية المتأهية التقيد ، نبع
ضياعاً ونحن نكتشف ذواتنا . نبع هذا الضياع من عملية ايجابية ، فلم
يتسم أبداً بالملل وان اكسب الكثير من القلق الحافز المضمئ . لم يتسم
مطلقاً بالفقدان ، وان كان مليئاً بالتطلع المرير الى المجهول ، الى القد ..

ولا ريب أن ضياعاً يحمل فى النهاية السمة الأساسية لأى ضياع
انسانى ، فهو مجموعة من الشروخ والتمزقات، يلتقى مع الضياع الأوروبي
فى الظل المأساوى للعصر ، ولكنهما سرعان ما يفترقان فى تفاصيل هذا
الظل . ولقد عبرت آدابنا العربية المعاصرة ، شعراً وثرأ ، عن هذا الشعور
المتدفق كاللهيب فى كياتنا الحضارى الجديد . الا أن أدبياتنا القصصيات -
أو بعضهن على الأقل - أولين هذه الظاهرة ما تستحقه من استيعاب ومعانة
وتمثل . واذا كان ضياعنا ينعكس على كافة مجالات حياتنا فان الوجه الجنسى
له ، يحتمل مكاتته الرئيسية فى أدب المرأة . بل ان ظاهرة حضارية
كالضياع بالتحديد ، من أولى الظواهر الحديثة الداعية الى دراسة أخطر
موضوعات عصرنا : الحرية . ولما كان الجنس بمعاييره وقيمه ودلالاته ،
مقياساً لحرية المرأة ، فان الضياع والجنس معاً يصبحان - وبحق - لوحة
المرأة فى عصرنا ، ان هى استطاعت أن تستشف خطوط هذه اللوحة ،
وتفاصيلها الدقيقة .



ولقد تخيرت مادة هذا الفصل من أعمال الكاتبة اللبنانية لىى بعلبكي

والأدبية السورية كولينت سهيل والقصاصات المصرية صوفى عبد الله ، عامداً الى تمثيل أجيال مختلفة للتميز عن هذه الظاهرة على النطاق العربي..

والأجيال هنا لا تباعد عن بعضها بحداً شاملاً ، لأن الظاهرة المعاصرة لا تستوجب ذلك البعد التاسع بين أعلام معاصرة . قليل تصوغ تجربتها مع « لينا وبهاء ميرا ورجا » فى نفس الفترة الزمنية التى تمر فيها كولينت عن « ريم وزيد ورشا وكمال » وجميعهم يعيشون المرحلة الحضارية التى تعيشها « أميرة وخورشيد وعونى » عند صوفى عبد الله . ولذلك يتشابهن فى بعض المظاهر السطحية فى بناء الشخصيات والأحداث ، بل والتجربة نفسها أحياناً . ولكن هذا التشابه يقف بنا عند الحدود السطحية كما قلت . وبعد ذلك ، تختلف الكتابات الثلاث اختلافاً بعيد المدى فى حدود الخصائص الذاتية لكل منهن . بالفصيح الذائب فى دماء ليل بطبكي يختلف فى تصويره عن المعاناة الهادئة فى أدب كولينت وكلاهما بعيدان من حيث الوعى الفنى والممارسة التجريبية عما تتمتع به صوفى من خلال سنوات طويلة مع التجربة الأدبية .

على أن الأدبيات الثلاث ، يلتقيان فى الهيكل الاجتماعى لأدبهن ، أى أنهن يتخذن من القنات المتوسطة والعليا فى المجتمع البرجوازى ، خامة أساسية لهذا الأدب . ولعله سبب جديد يضاف الى عامل الزمن أو العصر فى تحليل ما قد تصادفه من أوجه التشابه بين اتاج ليل وصوفى وكولينت . ولنبداً رحلتنا مع ليل بطبكي ..

فى أحدث قصة لها ، وتدعى « الآلهة المسوخة » - صدرت عام ١٩٩٠ - تنهار ميرا على مقعد يواجه صورة والدها الميت ، وتتهب أعماقها الأفكار : « الحقيقة اننى بدأت أقرف . يضايقتنى العمل : ترتيب ملفات العملاء فى شركة التأمين ثم الاجابة على التليفونات . ويضجرنى النوم بعد الغداء كل يوم ، كل يوم . كما أننى صرت أنزعج من مشاهدة الأفلام ،

والاستماع للراديو • ووالدتي تترفضني وهي تفضل في البيت لا تبرحه
الا لتشتري الحاجات . وتحافظ على مواعيد طيب أسنانها . ويفضني هاني،
فهو يجلس نفسه في غرفتنا ويسافر فيها مع كل لحن يترنو بيروت . لهذا
أفضل أن أنطفئ الآن وسريماً كوالدي ، كالرجل الذي سقط بين
الأقدام » (ص ١٩) • وكانت ميرا قد شاهدت رجلاً متمزق شرايينه
تحت المجلات ، فاصطبغ عالمها منذ تلك اللحظة بقيمة بنفسجية ، رمزت
بها الى الموت كلما تراءت لها سحب الضياع قادمة من بعيد مع الرتبة
والسأم . واعتقد أنه برغمنا نذكر على الفور لنا في قصتها السابقة « أنا
أحيا » عام ١٩٥٨ « شهدت منذ دقائق مصرع انسان . كنت على المحطة .
كنت أنتظر الترام سمعت صرخة داوية. ترك أصحاب الدكاكين دكاكينهم.
لطم صراخ النساء . طلت الروس من الشبايك . كنت جامدة » (ص
١٧٩) . والموت اذن هو القضية التي تنفذ من خلالها تجربة ليل في
تعبيرها عن معنى الضياع كما نعيشه ، وهو ليس قضية فكرية تابعة من
موقف فلسفي كما نلاحظ عند البير كامى ، بل يأتي الموت عند ليلي جداراً
نفسياً تستد عليه شخوصها وأحداثها وتجاربها بين أحضان الرجل. ولذلك
تصبح العلاقة الجنسية عملية رياضية تحسب بالفعل ورد الفعل ، أو الأخذ
والمطاء . وهكذا يتحطم الانسان اذا انهار جداره المقدس بارتفاع نسبة
المطاء على الأخذ ، تقول عايدة في « الآلهة المسوخة » : « أعرف أنني
بالت في المطاء ، لكن الرجال يا صديقتي ، الرجال يأخذون دوماً أكثر
مما يسطون .. انه ، أى الرجل ، اله هو ، وأنا عبدة ، جليها بيديه
الساحرتين » (ص ٤٧) . وتلك هي مأساة الآلهة المسوخة : نديم بهجر
الجدار المنهار الى ميرا ، بعد أن خذلته عايدة بفقدانها « أعز ما تملك » في
ليلة الزفاف . وميرا تهجر نديم الى رجا ، فالاول عجوز يهترى ضياعه
بين مجلدات التاريخ وتباشير القبر ، والآخر يتضور ضياعه نهماً الى مايرضى
شبابه ورجولته البعيدة عن القيمة البنفسجية . ولكن هذه القيمة نفسها هي
التي تحول دون تكامل العلاقة بين ميرا ورجا . بينما عايدة تسامل : اذ

حملت عندنا اليوم امرأة من الروح القدس ، أعتقد أن الناس يصدقون؟ (ص ٦٥) . تحاول عايدة أن تضر ضياعها بين جوانح طفل تمسك به الدمية الصغيرة نانا ، أنا ضائعة ومطربة . عامل البناء يمزق أعصابي . أنا ضائعة ، فلا تنسى أن تضئ الشمعة (ص ٨٢) وميرا تستشعر ضياح عايدة في عظامها ، كالحذاء المهترئ الضائع في الوحل ، (ص ٩٧) . أما عايدة فتعبر عن ضياعها تعبيراً رائعاً حين تهمس الى صديقتها ، حيناً أحسن أنني سمراء نحيلة الساقين والعتق ، فاشترت ثياباً هادئة الألوان فاتحة وأحذية عالية مقطعة . وبعد حين ، شعرت أنني شقراء ممثلة يصرخ صدرى ضيقاً ، يطلب الحرية والاقبال ، فرحت أرتدى ثياباً سوداء وملونة وغامقة ترك كلها للصدر حريته . وأحياناً كثيرة ، صرت أتمذب فأفقد لوني ، أوصافى .. وأضح ، وتلفت منى صورتى الحقيقية وصورة المرأة الأخرى ، (ص ١٠٩ ، ١١٠) . ان العلاقة بين الرجل والمرأة هنا تحدد طبيعة الضياح الذى يعاينه كملجأ لهذه العلاقة . وحين يفقد الرجل المرأة فى جميع صورها ، يسند ظهره على البار ، والمرأة خلفه ، ويغمغم مفتشاً عن الباب بعينه متسائلاً بلا وعى : الى أين أذهب ، ؟ (ص ١٩١) . فقد هربت من ضياعها الى رجا لتهرب منه الى آخر ، وهكذا .. وهربت منه عايدة بانهايار جدارها المقدس أولاً ، وباختطافها على ظهر القيمة النفسجية أخيراً . وكان هذا الاختطاف النفسجى هو الكلمة الأخيرة لدى الآلهة المسوخة . فالموت عند ليل هو القيمة الحقيقية الثابتة ، هو جوهر الحياة . وهكذا ينبغي أن تسير حياتنا على ضوء الموت . وعبثاً يكون الكتاب أو الطفل أو العمل السياسى حاجباً بيننا وبين القيمة النفسجية ، حاجزاً بيننا وبين الضياح ، فالجنس - وهو المشعل الوقاد بالحياة - فشل أن يكون ذلك الحجاب الحاجز بيننا وبين الموت .

فى نطاق هذه الفكرة ، ترسم ليل شخصياتنا وأحداثها وتجاربها . وأنا لست ممن يقيسون النموذج البشرى فى العمل الادبى بمدى مطابقته للملايين النماذج فى الواقع الانسانى ، ولست ممن يقفون ازاء الحدث الفنى

مسائلين : هل يمكن وقوعه فى الحياة العادية ؟ ذلك أننى أرى فى المطابقة الفوتوغرافية بين الفن والواقع تشويها لجوهر العملية الخالقة فى الابداع الفنى الذى يستلهم الواقع حقاً ، ولكنه لا يصوره ، بل لا يفسره ، بل لا يغيره أيضاً . وإنما يتفاعل معه تفاعلاً غاية فى التقيد ، وربما فسرت لنا الفلسفة هذا التفاعل ، وربما انتقلت بوظيفتها من مجال التفسير الى التغيير . ولكن الفن يبقى كما هو : عنصراً متميزاً بين عناصر الواقع ، يكتسب أصالته كلما اشتد هذا التمايز ، ويفقد نوعيته كلما ذاب هذا التمايز .

لذلك أنصور الصدق الفنى فى العمل الأدبى على ضوء التماسك الداخلى بين عناصره من ناحية ، والتماسك الخارجى بينه وبين المرحلة الحضارية التى يعيشها الانسان فى مكان ما من العالم من ناحية أخرى . ولهذا يحتل الصدق الفنى عندى مكان العامل الحاسم فى تقييم الفن ، وهو شئ بعيد عن الصدق الأخلاقى ، أو الصدق الفوتوغرافى ، لأنه يكشف زيف الشخصية أو افتعال الحدث على ضوء ارتباط هذه أو تلك ببقية العناصر المكونة للعمل الفنى من جهة ، وارتباط هذا العمل بالمرحلة الحضارية التى نعيشها من جهة أخرى . وهذا المعيار ، فيما أرى ، يلقى المقارنة السطحية بين الفن والواقع الفاء تماماً .

من هنا أختلف مع الناقدين : عايذة . م . ادريس ، ومنور فوال (١) فى اتهامهما لىل بعلبكي بأنها زيفت شخصاً وانتمت أحداثاً لا يعرفها المجتمع اللبناني ، فجات قصتها «الآلهة المسوخة» مسخاً مشوهاً . اختلف معهما فى المقدمات التى أدت الى هذه النتيجة ، ثم اختلف معهما فى تفاصيل هذه النتيجة ..

اننى حين أسك بتلايب القضية الملحة على وجدان لىل .. الموت — أرى أنها المحور الرئيسى فى روايتها الأخيرة ، كما كانت المقدمة الأساسية فى روايتها الاولى . وبالتالي فهى العمود الفقرى الذى ينظم البناء

(١) راجع مقال عايذة فى عدد يناير سنة ٦١ من الاداب ، ومقال منور فى احد اعداد مجلد عام ١٩٦١ من مجلة العالم العربى القاهرية .

الروائي لدى الكتابة . فهل كانت هذه القضية تمييزاً أصيلاً عن المرحلة الحضارية التي يعيشها المجتمع العربي اليوم ؟ وهل نجح هذا التمييز في الحصول على شخصيات وأحداث أصيلة في تجسيد تلك القضية ؟

الحق أن ليلى منذ وضعت يديها على مضى المرأة ، معنى الأثني ، ومعنى الجنس في مجتمعنا كموضوعات خصبة تكشف دلالة وجودنا المعاصر ، كانت تستطيع أن تضع يديها على هذه الدلالة ، أو تكفي بالإشارة إليها ، أو - على أسوأ الفرض - تفضل طريقها فتقول بشجاعة أوروبا : لا معنى لهذا الوجود ولا دلالة له . ولكنها - بدلاً من ذلك - حاكت أوروبا في أن جعلت من دلالة الوجود ، في ضياعنا ، مقابلاً للعدم . وتناست نهائياً الاختلاف الكيفي البعيد المدى بين مرحلة الحضارة الأوروبية المعاصرة ، والمرحلة التي نجتازها والتي تجعل دلالة الوجود - في ضياعنا - مرادفاً لاكتشاف الذات . لذا انفصلت « الآلهة المسوخة » عن مرحلتنا الحضارية ، وتفسخت داخلها الشخصيات والأحداث ، فأصبحت غير مقتمة وجدانياً ، غير صادقة فنياً .

والا ، فكيف تفسر الهوية السحيقة بين الفتى العربي اللانهائي في فهم الحرية ، والتخلف اللانهائي في عقلية الرجل الشرقي الذي أتيحت له فرصة المعرفة والفكر والمعاينة قبل المرأة بكثير ؟ بل كيف لا تختلف هذه العقلية الشرقية من بهاء الشيوعي الى نديم الى رجا . وكيف نفسر في الوقت نفسه المسافة الشاسعة في أعماق الفتاة العربية في رغبتها الجنونية في التحرر ، وفهمها للعلاقة الجنسية على ضوء الأخذ والعطاء ؟ وكيف نفسر الضياع الجنسي عند الرجل والضياع النفسي عند المرأة ، اذا فشل الكتاب والطفل والعمل في اذابة هذا الضياع ؟

يجيب ليل : انه الموت ، انه القيمة النفسية التي تحتمي منها ميراث في احضان نديم ، فأحضان رجا ، فأحضان من بعد ذلك ؟ . لا أحد يدرى سوى المؤلفة التي تأمر ميراث بالهرب من الموت الى الكأس والرجل ، وتأمر عابدة بالهرب الى الموت من الكأس والرجل . والرجل في حياة ميراث من

عجائز ساجان من حيث المظهر السطحى ، ولكنه رجل مريخى من حيث الجوهر العميق . فلا هو يتنى الى أزمة المجتمع الأوروبي الذى يدفع بالفتاة الى أحضان الرجل المجوز ، ولا هو يتنى الى أزمة المجتمع الشرقى الذى يدفع الدراهم للمجوز مقابل السلعة البضة . وعابدة هى الفتاة التى يدفعها الموت - ولو كان موت أمها - الى أحضان زميلها الهندى فى لندن ، فلا يعنيها أن يهدم الجدار المقدس . ثم تستكين هذه المرأة الشجاعة نفسها الى مرارة الفراش المهجور ، الا من دمية صغيرة تدعى نانا . ثم تستكين مرة أخرى فى الهالة المضئة حول وجه العذراء مريم ، لعلها تحمل مثلها بالروح القدس . ثم تستكين مرة ثالثة وأخيرة بين أحضان الموت ، لتمنح العالم طفلاً ، توهمت أنه البركان المذيب لضياها ، أو القيد الذى يشد إليها زوجها من برائن الأخرى . ورجاء لا يشغل ذهنه سوى مشهد « المجوز القذر » فى جولاته القصيرة مع حبيبته ميرا .

وتحاول لى أن تصوغ هذه المجموعة من الشخصيات فى حلقات سلسلة من الحوادث المرتبة ترتيباً زمنياً وفق ما تنطق به الظروف على ألسنة الشخص ، اما فى رسائل الى صديقه (عابده) ، واما فى خواطر متداعية من الداخل والخارج (ميرا) واما فى حركات هستيرية واعية ولا واعية (نديم) . ولم تستطع هذه المجموعة من الأحداث والشخصيات ، أن تماسك فيما بينها ، لا فى ضياها النفسى أو الجنىسى ، ولا فى صياغتها معنى من المعانى لحرية المرأة أو الجسد أو الرجل أو غير ذلك من الدلالات الساعية حديثاً من جوف حضارتنا . لأن المحور الرئيسى للقصة لم يرتبط أصلاً بهذه الحضارة . ولست أزعج أن قضية الموت كمدجأ للضياح الجنىسى ، فكرة مستوردة عن الغرب ، فإن هذا الاستيراد نفسه يثير التساؤل : لماذا ؟ فربما كانت الفكرة افرازاً طبيعياً لتجربة فردية موعلة فى الذاتية . ولو أن لى بعلبكى استطاعت أن تنصهر بتجربتها فى بوتقة الفن كظاهرة اجتماعية ، وفى بوتقة تاريخنا المعاصر كظاهرة حضارية ، لالت لنا شيئاً آخر عن قضية الجنس والضياح ، شيئاً جديراً بأن تناقشه فنياً فى تواضع ،

بدلاً من هذا الاستعلاء فى مناقشتها العلاقة الجنسية ، كجربة لا مستحق ما تناله من وعى أو التفات .

وتتضح هذه الظاهرة بجلاء فى روايتها الأولى « أنا أحيا » : لينا فى عنفوان ربيعها تحس رغبة جارفة فى التدمير ، وتعامل أسرتها وزملاءها كدمى أو جمادات ، بل ان « للترام خطه وسط الطريق . للسيارات مواقفها . للناس أرصفتهم . وأنا ضائفة ، أتقب غريبة عن مكاني » (ص ٩٣) ، أى أنها فتاة عربية تبحث عن نفسها ، عن معنى وجودها ، بل تريد أن تحقق هذا الوجود . فكيف .. كيف تحققه ؟ انها تحقر والدها الذى حقق وجوده بين أكوام الدولار والاسترليني بالنظر ليلاً الى الجارة المترهلة وهى تخلع له ثيابها على الضوء قطعة قطعة ! وهى تحقر شقيقتها الصغرى التى حقق لها الوالد وجودها بارتداء الحرير والذهب لتزاحم على جسدها الأعين والشفاة الطامئة . وهى تحقر شقيقتها الكبرى التى تحقّق لها الثقافة وجودها بين الكتب . وتحقر والدتها حين تتوهم فى قميصها الشفاف أنها تؤكد وجودها بين أحضان الزوج وكوم الأطفال كما تدعوها هى وأخوتها . أكثر من ذلك ، انها تحقر زملاءها فى الجامعة اذا تكلموا فى السياسة والحرية الوطنية والاشتراكية : « أحسست بالوحدة بينهم ، والتفاحة ، وبالضيق . » وبدأت أمقتهم حين تحسست ضياعى فى غوغاه مجموعهم . فهذه الرموس تحتوى أفكاراً مفلوطة ، وأخيلة ، هى أخطر علينا من سموم المستعمر ، (ص ٩٩) وهى لا تستشعر ضياعها بينهم ، لمجرد أن أفكارهم الوطنية والاشتراكية أخطر - فى رأيها - من الاستعمار . وانما لكونها على يقين من أن شعاراتهم البراقة هذه تخفى ألياً لرجة « على أتم استعداد لشرب دماء بعضهم بعضاً ، لنيل قبلة من شفة نائرة ، ولللمسة نهد ا » (ص ٩٩) .

ان مشهد اللحم ، لحم والدتها ، يثير قرفها « انها أتى !. انها مصدر عطاء . انها ينبوع يتدفق ، تلزمه مجارى كثيرة ، واسعة عميقة ، ليصب

فيها ، (ص ١٠٩) . ومن صميم هذا المنهج لفهم العلاقة الجنسية على أنها أخذ وعطاء ، ينتصب في خيالها الشرقي معنى الرجل : قامة طويلة تملو قامتها ، يكرس لها كل عطفه ، ويساعدها على ايجاد خصائصها (ص ١١٠) ولذلك تجدد أنها تحيا اذا أحس الناس بوجودها (ص ١١٦) . حتى اذا التقت ببهاء ، أقبلت عليه « انه يحس أنني أعيش ، وأنتى يجب أن أعيش ولأمر معين .. احساسه هذا يسيطر على تفكيرى ، وعلى كل معتقد كنت أؤمن به من قبل . انه رجل ، انه جريء ، انه خجول . انه غامض . أنا أخافه » (ص ١٣٣) . أما القيم القديمة ، فتقول لها شيئاً آخر على لسان الأم « أنت تثيرين اعجاب كل الرجال : أنتك طاغية ، أنت مثلى ، مهمتك الوحيدة أن تضاجى الرجل ، وأن تهدهدى سرير طفل ! اما هذا الذى سألك فهو يعرف قبل كل شئ ، قبل أن يحاول أن يستوعب وجودك كإنسان أمام قدح القهوة . هو يعرف أنك : اثنى ! كان يستمد منك لذة ! من حضورك الى المقهى . من انفعالات وجهك . من القلق فى عينيك . من الرجفة فى أناملك ، وأنت تفرغين السائل البنى . من امتصاصك بقايا البن على شفتيك . من خطواتك الكسلى ، وأنت تحتفين فى الشارع . وحرم اللذة طوال شهر . التساؤل معناه : الحرمان » (ص ١٣٣) . وبين القيم القديمة على لسان الأم والأب والجيران ورئيس المؤسسة ، والعلاقات الجديدة الوافدة مع تطورتنا الحضارى ، كانت لنا تعذب ، تمزق ، تعاني قسوة انتقال الانسان من مرحلة الى أخرى . ان نقاط التحول التاريخية ، تنمكس على وجدان الفرد بصورة أحد من انمكاسها على المجتمع ككل . لهذا يولد ضياعنا المعاصر فرديا . لا يصينا الضياع الاجتماعى الذى يهدد الحضارة بالموت ، وانما يصينا الضياع الفردى ، مخاضاً نفسياً ينذر تاريخنا بولادة حضارية جديدة . وبين القديم والجديد فى شرقنا العربى ، تعذب لنا ، تمزق ، وتضيق فى مئات من علامات الاستهزام ، وهى تواجه الأم ، القيم القديمة : « ودوت فى مكاني دورات عديدة قبل أن أواجهها . واستحالت هى أو أبى الى علامة

استفهام خضراء . والطاولة الى علامة استفهام بنية . والصحن الى علامة استفهام بيضاء . ويدي وهي تملو لتفرك أجناني ، الى علامة استفهام بلون اللحم . فهرت الى سريري . وبعد الظهور كان الناس على الطريق قضباناً متحركة ، منحوتة بشكل علامات استفهام مخيفة ! وفي الصف كان الزملاء علامات استفهام مسمرة على المقاعد الخشبية ! واذا القلم بين أصابعي يتحول الى علامة استفهام ملونة . واذا الدفتر الصغير ، هو أيضاً علامة استفهام مستديرة ! أكاد أجبن ، - (ص ١٣٤) . لقد أحالها الرجل الى علامة استفهام كبرى !! أيقظت وجودها الملاقة الجديدة ، فراحت تعذب وتمزق ، واذا بها تضع ضياعاً متسائلاً باستمرار : « قالت أمي : يستمد منك لفة . من أنا ؟ هل فكرت يوماً بمنحه هذه اللفة ؟ . أخيت رأسي أنفص جسدي ، فاذا ثياب سميكة تطفه ، لكنها لا تخفي تعرد التهدين ، (ص ١٣٤) . فاذا رأيت بهاء ، اذا رأيت الرجل ، لم تر في عينه سوى أشعة نائمة لفستانها أو ثورتها أو قميصها ، حارقة لجسدها ، لصدرها ، لساقها .. ، وكما لمحتة يتقدم ، لمحتة يتند . أتراه شبح لفة ، حتى تخم ؟ ابتد . اختفى . وبين قدومه واختفائه ذابت كل علامات الاستفهام ، لتجسم فيه هو ، (ص ١٣٥) . أي أنها تيد اليه الكرة بعد ما أحالها . الى علامة استفهام ، بعد أن أحال وجودها كله الى علامات استفهام . بدأت هي تحيله ، بل تحيل وجوده الى علامات استفهام ، بل أرادت أن تنفذ الى حقيقة العالم ، حقيقة الوجود ، من خلال حقيقة الرجل .. « لن آتي في النقد الى الجامعة . لن تطأ رجلاي أرضها بعد اليوم . سأعيش في العلامة الثالثة الملحة . سأنتقل الى الرجل في العلامة : الى الانسان ومنه الى الحياة . أنا أعرف من اللهجة المستهمة ، أنني سأكسب نضوجاً . سأترك الجامعة : عالم الجمود ، والموت البطيء لأنطلق الى عالم هذا الرجل بالذات ، أستمده منه حقائق نابضة » (ص ١٤٢) .

كيف تستمد هذه الحقائق في ضياعها ، في تبعيها « نظرات بهاء الثالثة في ساقى : نظراته السارقة . لذته المستمدة من النظرات .. في

امتصاصها صدرى . شفتى . عيني ! أنا متضايقه . وهو أيضاً متضايق . .
 حيثئذ تكشف الغطاء الرمزي من فوق صندوق المؤسسة الذي تلقاه فارغاً
 دائماً ، لا يلقى فيه أحد من الموظفين شكوى واحدة ، ومع ذلك فليس من
 بينهم انسان واحد سعيد « أنت لا تدري ما معنى فراغ الصندوق من
 رسالة ؟ أنت لا تدري كم يؤلنى الفراغ ، ويغذبنى ! أنت لا تدري أنى
 استخدمت وجودك مرة ، لتفسير معنى فراغى ! أتخس أنت بالفراغ ؟ »
 (ص ١٥١) .. « ثم تساءلت ، والطرب يعزف ألحاناً على الشفتين المهيجتين:
 لماذا لا يرحمنى ويرحم نفسه ؟ لماذا لا أمارس حقى فى الحياة ، ويمارس
 حقه ؟ لماذا لا يقرب رأسه ، ويلصقه بوجهى ؟ لماذا لا يناعى الأذن الفائرة
 ويدغدغ الرغبة مخففاً الهيجان على الشفتين ، ويداعب الأمل ، فيساعد
 الارتباك على الرقاد عند رموس أصابع اليد اليسرى . ثم يفكك أزرار
 القميص الصياني الفضفاض ، ويمزقه ارباً ، من قدمى وقدميه . ثم
 يدعونى الى غرفته ، فأتبعه لنجمع مبعثرات حياتى الى مبشرات حياته
 ونخلق الحوادث ونرعى النتائج ، ونغيب فى خضم حريتنا » (ص ١٩٦) .

هذه البخور المطرة تحرقها لينا أمام الرجل الذى أصبح امتداداً
 لثباتها (ص ١٩٧) . ولكنه امتداد من صنعها هى ، من صياغة تجربتها
 الفردية الموهلة فى النائية . لذا كان بهاء شيوعياً على نحو خاص للغاية ،
 فهو يلحن الشيوعية والحزب ويجعل من أحلام يقظته عروساً لحياته تساعد
 على تقبل الحقائق الواقعية (ص ٢٤٤) . والحزب كما اتراه المؤلفة هو أغرب
 منظمة سياسية فى العالم . اذ ينصح أعضاء بقتل عواطفهم قبل انضمامهم
 الى العالم الأسمى (ص ٢٦٥) . هل هى تحب ذلك الشيوعى الصانع
 الذى انزود بخلقها خيالها الخصب ؟ تجيب فى قلق « أحب ؟ لا ، أنا أحن
 الى الضياع فى تحاطم الصراع فى حياة بهاء : فأخذ وأعطى .. فى حياة
 بهاء وسائل هامة تتيح لى فرصة أخلق فيها عناصر حياتية ، مبتكرة . وأنا
 التى أملك عطاء وافراً مخزوناً ، (ص ٢٨٥) . ولا شك أن لينا وهى

تصوغ حبيها الشيوعي على ذلك النحو المنفرد ، وهي أيضاً تصف الشيوعيين بالاستعمار الشرقي ، وتقرر أن المبادئ الاشتراكية سبغية .. لا شك أنها كانت بوحي من المؤلفة تكتب منشوراً - فياً - على مكتب رئيس المؤسسة الاستعمارية التي عملت فيها ، والمعادية لأمال شعبنا في التحرر تحت شعار مكافحة الشيوعية .

غير أن لنا التي حرقت البخور منذ لحظات أمام الرجل الذي أصبح امتداداً لذاتها ، ترى أن ذلك « العطاء » يجعل منها مسيحاً جديداً ، يصلب وجودها . « أريد أن أتمسك الى غرفته ، في وهج نور النهار ، لأدق المسامير في يدي ، ورجلي ، وما بين نهدي ، لأصلب جسدي على الحائط مكان الصورة » ؟ (ص ٢٩٩) . هكذا ترتفع في نظرها نسبة العطاء حتى تتلاني معها نسبة الأخذ . وليس العطاء خالصاً لاشباع الجنس ، خالصاً لامتناس الضياع ، ربما كان قطرة الى الطفل بعد أن فشلت في العمل والدراسة . والقيمة الكبرى للطفل عند الرجل الشرقي - كبهاء - أنه يجعل من الجنس والحب وسيلة الى غاية . ولو كانت هذه الغاية هي الحياة أو تحقيق الوجود لما شاب التجربة على الإطلاق . ولكن هذه الغاية تلوث حين يراها بهاء « كومة عار » لا يستطلع أسباب تلفها وفراغها ومأساتها . .. فبنى أنا وهو وكرآ بسيطاً ، دافئاً ، أحقق له فيه آماله . وأحقق فيه التجربة الكبرى : أنا أعطى اذن : أنا أحيا » (ص ٣٠٦) . .. أما هو .. أما بهاء .. أما الرجل ، فشرقيته لا تفهم هذا المعنى للعطاء كمرادف للحياة ، لأنه هو ، مثالاً لمأساوي ضخم للكلية والحرمان (ص ٣١٤) . ولما كان العطاء هو فلسفة لنا في العلاقة الجنسية ، فإن مجال فخرها الوحيد يتحدد في « صورة قداما المتضخم الذي يتفوق على كل قد في عطائه » (ص ٣١٦) . .. وهذا العطاء من جانبها لا يحقق وجودها وحدها ، وانما هي ترى أنه يحقق في نفس اللحظة وجود الطرف الآخر . بينما هذا الطرف يعيش في عالم مختلف عن عالمها ...

« فهم اننى ضائعة أتمياً للمصف ، والتحطيم ، والعناد . فعجل يستمد من ضمنى ، ورجفتى وتلشمى قوة واهية يهدم بها فى لحظات صروحاً جبارة للانسانية ، بنيتها فى ليال طويلة .. طويلة .. ونهارات قلقة ، لا متناهية فى رعبها وحلكتها .. » (ص ٣٢٠) . ثم تتقد لسانها علامة الاستفهام التى عقدت لسان نديم فى نهاية « الآلهة المسوخة » فتأوه : « الى أين سأزحف بعد اليوم ، كحشرة رخوة على الأرضة ؟ » (ص ٣٢٤)
وتحاول أن تلحق بعائدة وهى واعية بالموت .. تحاول أن تتحرر ، وتفشل حتى فى هذه ، وترسم النهاية فى صورة رمزية ، تلقى فيها عقب سيجارة مشتتة ، ثم تتابع قدمى رجل يقترب من العقب ويقترب ، حتى يدوس على العقب ، فيختفى اللون الأبيض ، ويخمد الوهج الأحمر .. « فأسرعت فى اثر الرجل ، أقوى ضرب وجهه بقدمى ، فأثبت لنفسى أننى لا زلت أحياء ! لكننى وقفت مخذولة بعد أن أضعت أثر الرجل . ورجعت الى البيت ، كأنى مجبرة على العودة الى البيت . دائماً يجب أن أعود الى البيت . أن أكل فى هذا البيت . أن استحم فى هذا البيت . أن يحبك مصرى فى هذا البيت . »

وكان من الممكن لهذه الرواية أن تكون عملاً أدبياً فذاً ، فقد أتاحت للكاتبه تجربة رائعة هى العلاقة بين الفتى الذى ينتمى الى عقيدة فكرية تغاير المنهج الذى تسير على هديه الفتاة مغايرة عميقة الجنود ، فى ظل مرحلة حضارية واجدة ، بل هما ينتميان الى جيل واحد ، لولا أن المؤلفة آثرت فى بناء شخصياتها وصياغة أحداثها ، أن تتأني هذه الشخصيات والحوادث مع الفكرة الرئيسية المسبقة التى تود الوصول اليها ، وهى أن الفتاة العربية فى عصرنا ، مسلوبة الحقوق حتى من أبناء جيلها ، بل من بين أكثر هؤلاء الأبناء وعياً بحرية المرأة وفهماً لمعنى الجنس . ان المرأة وحدها هى التى استطاعت أن تتمثل الدلالة الحضارية لعصرنا ، بينما تخلف الرجل عن الركب مطمئناً الى خلود أسوار الحريم ..

ولا ريب أن ذلك المفهوم يفصل ما بين ليلى بعلبكى ومرحلتها التاريخية فصلاً عميقاً ، لأنها لم تدرس بالفعل طبيعة واقعنا الحضارى فى المرحلة الراهنة ، والواقع الحضارى شئ يختلف عن الواقع الاجتماعى . فلا شك أنه يوجد ملايين العرب المعاصرين ممن يتعاملون مع المرأة على أنها « كومة عار » - وهذه هى الترجمة السطحية المبذلة للواقع - ولكنه يوجد فى الوقت نفسه ، المثات والألوف التى تعلن فى خطواتها كم قطعاً فى طريق التقدم الحضارى . ولقد تخيرت ليلى نماذجها من أولئك المثات والألوف الطليعة ، ولكنها أبستهم - برغمهم ورغبتهم - ثياب الملايين المشدودة الى القرون السحيقة . فكان ذلك النشاز الصارخ فى ضحيتها لينا ، وكانت هذه الأكوام الزائفة من الحوادث المقطعة التى فتت الصياغة المنولوجية الرائعة فى البناء الروائى .

اتضح ذلك النشاز الصارخ فى شخصية بهاء منذ أول وهلة . فالمعروف ان وجهة النظر الماركسية فى المرأة ، تنافى تنافياً مطلقاً مع اعتبارها عاراً أو رجساً من عمل الشيطان . بل تراها كائناً متطوراً مع تطور المجتمع ، وترى فى تخلفها رجساً من عمل المجتمع الطبقي . وهكذا يكافح الانسان الماركسى من أجل تحرير المرأة فى موازاة كفاحه من أجل تحرير المجتمع . غير أن المعروف أيضاً أن الانسان لا يولد منهجاً بالطابع الماركسى ، وانما هو يكتسب ذلك الطابع بالثقافة والممارسة العملية . والانسان فى شرقنا بالذات ، يولد غارقاً فى محيط شاسع من دماء الدمن والمار الموسوم بها جبين المرأة . لذلك مهما واتته الفرصة - ذهنياً - للتخلص من هذه الدماء ، فانها تظل أمداً طويلاً عاتقة بوجدانه وأعماقه وروحه . لهذا كنت أتصور شخصية بهاء كماركسى يعانى التناقض الحاد بين تكوينه الذى أسهمت فى بنائه مشات الحقب من قيم المار والخطيئة والشيطان ، وبين ما يستقبله عقله ليل نهار من أدوات الثقافة والمعرفة المتحضرة . هذا هو التناقض الأساسى ، الواجب الوجود فى البنيان الداخلى

لشخصية بهاء . وهو لا يلغى تناقضاً آخر بين البنيان الداخلي نفسه والاطار الخارجى ، ففى هذا الاطار يبدو الاساس الماركسى وغير الماركسى ، وكأنه نسخة مطابقة للمبادئ التى يحاول أن يعيش بها .. والصراع بين الداخل والخارج هو الذى يفجر نبع الشخصية الفنية ، هو الأساس فى عملية الخلق الفنى للنموذج البشرى . لذلك كان يمكن أن نلتقى بهاء فى لحظة الصراع هذه ، وحينذاك كانت تستطيع المؤلفة دونما عناء أن تلتقط الجوهر الحقيقى العميق للشخصية ، من غير أن تحولها الى بوق تهتف منه ضد الاشتراكية والشيوعية والقومية العربية ، بالاضافة الى ما تسبب الى هذه المبادئ من تحقير للمرأة واعتبارها عاراً .

ولحظة الصراع هذه ، لن تكون وحيدة الجانب ، وهناك لنا فى الطرف الآخر من الصراع . ان هذه الشخصية كان يمكن أن تحقق أنسب لحظات الصراع المشتركة بينها وبين أحد أبناء المرحلة الحضارية التى تعاني ضراوتها بقسوة ووحشية . فهى فتاة أتيت لها فرصة الانسلاخ عن القيم التى تقل والدها وواندتها وخوتها .. وهى تؤكد هذا الانسلاخ فى العمل والدراسة والحب ، ولكن الكتابة عمدت الى صياغة لنا تمثلاً مجوقاً للحرية ، فجاءت ثورتها الحالية من أى مضمون فلسفى ، صيراً سالباً عن أزمته . بل هى فى قمة حيرتها بين معنى الجسد كما تراه أمها ، ومعنى الجسد كما ينبغي أن يكون فى نظرها . فى ذروة هذه الحيرة ، تنحاز بكيانها كله نحو القيمة القديمة ، وتنحدر فى أعماقها القيمة الجديدة بعيداً بعيداً عن السطح ، عن جوهر حياتها الجديدة .. وهنا يتهمس تمثال الحرية على صخرة البذل والعطاء والاحساس بالضعف الأثوى ازاء قوة الرجل ، واعتبار الجنس تعويضاً عن الضياع ، واعتبار الضياع ثمرة اللقاء المنتظر مع المدم . وهكذا تتسطح تجربة لنا مع أسرتها ، وزملائها ، ورئيس المؤسسة فضلاً عن تجربتها مع بهاء . ولذا كنا لا نمتلك حقاً فى نسبة ما تأتبه لنا من سلوك الى المؤلفة ، فإن ما نمتلك ناحيته هو الأمر العام

للعمل الفنى ككل .. ولقد أسهمت لنا فى تكوين ذلك الأثر ، بأن بصقت على الفناء العربية ، بل على الانسان العربى ولحظتنا الحضارية المعاصرة .. وجعلت من قضايانا بصفة عامة ، ومن قضايا المرأة بصفة خاصة ، شيئاً تأفها لا يناقش ..

وهذا ما يفسر لنا ما انزلت اليه الكتابة فى بناء الأحداث بناء سطحياً بارداً خالياً من الصراع الدرامى ، رغم أن هناك أزمة ، وتجربة مفتوحة للصراع . فقد تسلسل المونولوج الداخلى مع لنا من البيت الى المؤسسة الى الجامعة الى المقهى ، تسلسل من خلال سطوح القضايا والمشكلات التى تحياها ، تسلسل من خلال معاقبة هذه الرؤى السطحية ، للتكوين المزيف للشخصية الثانية : بهاء ، فكان هذا التسلسل بمثابة الترتيب العضوى لحشد من الأحداث والتجارب والشخوص ، لم يكتسب الوظيفة الأساسية للمونولوج الداخلى فى اضاءة الأبعاد الموغلة فى عمق التجربة الذاتية للفرد ، أو التجربة الانسانية ككل . ولم يكتسب البناء الروائى وحدة الترابط الفنى ، لانعدام التماسك النفسى والفكرى جميعاً . وجاءت تفاصيل الرؤيا الفنية للجنس باهتة ، تنطق بالافتعال - فالصورة التى رسمتها لبهاء مع لوحاته العارية فى غرفة نومه ، أو على شاشة السينما ، أو مع صدر لنا وساقها وشفتيها ، تهتز سلامحها فى وجداننا لاهتزاز الصورة الكاملة لبهاء . كما أن صورة الجارية المترهلة واليهودية الحامل ، والأُم ذات القميص الشفاف ، والشقراء الصغيرة التى تعيش أيامها فى روعة جسدها ، والجار الذى يبحث عن ثقب فى شباك لنا المخلوق على جسدها العارى تحت الأسوالة ، والأب الذى ينزف شهوته فى منتصف الليل بمجرد استلقاء بصره على الجسد المدد فى الشقة المقابلة ، وصاحبه تخلع ثيابها قطعة قطعة .. هذه الصورة الجنسية للمجتمع العربى فى لبنان ، تفقر فى جميع ذواياها وألوانها وغللالها الى الصدق الفنى ، لانها لم تل من المؤلفة سوى الحكم بالاعدام ، دون حيثيات مقنعة أو غير مقنعة .

ولا شك أننا في النهاية ، نستشعر ضراوة الضياع المر بين جوانح ليلي بعلبكي بل اني أذهب الى بعيد وأقول ان ضياعها مناب في دماغها . ولكنها - وكم نأسف لذلك - لم تستطع ككتابة عربية من جيلنا ومن عصرنا ، أن ترتفع الى مستوى جيلها وعصرها وحضارتها ، بل لم ترتفع بتجربتها الى مستوى الفن القادر على امتصاص مأساتها . لذا ضاعت من بين يديها مشكلات المرأة العربية المعاصرة وذابت قضية الجنس عندها في لوحات مشوشة لا تتصل في كثير أو قليل بأعماق ضميرنا ، وأزمته العميقة الجذور .

وكان لا بد لنا ، أن نمجّل بالرحيل الى سوريا ، الى الكتابة الدمشقية كولييت سهيل .

وسوف تشدنا خيوط كثيرة من ليلي الى كولييت ، بعضها يتمزق بعد مسافة تقصر أو تطول ، وبعضها الآخر يستحيل الى نوعية أخرى في منتصف الطريق ، والقليل القليل ، يظل معنا الى الكلمة الأخيرة في أدب كولييت .

ولعل قصة « أيام معه » - صدرت عام ١٩٥٩ - هي المقدمة الرائعة الى الكلمة الأخيرة التي فقدت روعتها في القصة الثانية « ليلة واحدة » عند كولييت سهيل . والمقدمة - أو أيام معه - تناقش الضياع الشرقي للرجل والمرأة في نفس الحدود تقريباً التي لسانها عند ليلي بعلبكي ..

فالمعمل : هو أول ما تحاول ريم أن تبذل فيه ضياعها ، وتحقق به وجودها ، وتصطدم الى صخرته بقيم مجتمعا ، فتقول « ان المعمل مسئولية » وان المسئولية تعطى نوعاً ما ، هدفاً للحياة « (ص ٢٩) . وتؤكد مرة ثانية « ان ارادتي أن أعمل ، هي نتيجة تفهقري المتواصل أمام الفراغ .. وأمام الوحدة .. وأمام الملل » (ص ٣٠) - ثم تتحدى المجتمع في

صورة جدتها « أنا لست بحاجة الى وجودكم حولي ! أنا في حاجة الى حياتي .. الى شخصيتي .. الى فرديتي ، الى اثبات وجودي .. كيف لا تفهمون ذلك ! أنا لست عبدة ! عبدة لكم .. للمجتمع لآراء الناس » (ص ٣٤) . ورغم ذلك ، فهل استطاع العمل أن يبدد الضياع ، أو يحقق الوجود ؟ لقد سبق ان تركت لنا العمل بالمؤسسة في « انا أحيا » رغم شعورها المدمر بالضياع ، ورغم حاجتها الملحة لأن تقف ندا للمجتمع ، لوالدها ، من الزاوية الاقتصادية . وها هي ريم تصرخ .. « وبدد العمل بعض مللى ، وبلور شخصيتي ، لكنه لم يملأ فراغى .. فراغ حياتي » .

♦ والكتاب : هو المحاولة الثانية التي أقدمت عليها ريم ، سواء مع الدراسة الجامعية ، أو مع ما تهفو اليه نفسها من دواوين الشعر ، وماتمره قريحتها من قصائد وأغنيات . ومع ذلك فكم أحست بوجودها يشق من الجفاف بين كتب الجامعة ، وكم تأملت من الفراغ الذي يحرق بها فور انتهائها من قصيدة جديدة . ولم يستطع الفكر أو الفن أو الثقافة ، أن تصلا عليها حياتها ، بل « كانت ساعات النوم من انا ساعات أيامي .. هذه الساعات التي تشبه الموت .. يغيب فيها الانسان عن الواقع ، ويركد تفكيره فلا يقضى يومه متأسفاً على حياة لا يحياها » (ص ٤٤) .

♦ والحب : هو التجربة الأخيرة التي أقبلت عليها ريم ، أقبلت حاملة نفس القيم التي حملتها من قبل لنا وعابده من شخصيات ليلى بعليكي . والقيمة الأولى هي أن الحب يلخص عبودية المرأة للرجل « ان حريتي لا تفيدني ، واننى أفتها (ص ٣٢) مؤكدة في مكان آخر (هل أخبره أنني أرمى الشعر والفن والدنيا الى الجحيم من أجله ؟ » (ص ٢١٣) . والقيمة الثانية هي الضعف الأنثوي ازاء قوة الرجل . فكما تمت لنا أن نعلو قمة الرجل على قامتها فيعيد خصائص وجودها ، تمت ريم (ص ١٠٩) : « لو ظل هذه الذراع تحيط كفى ، وترفع عنهما مسئولية الحياة » .. « كنت دائماً أتلطف الى رجل يحيطني برجولته ، وبأسه ،

وجه . رجل أستقر بين ذراعيه ، فيمزق شفاهى ، ويكسر ضلوعى ، ويستطيع فى وقت آخر أن يستقبل على كفته دموعى . (ص ١٥٥) .. تكاد تكون نفس ذرات البخور التى أطلقتها لنا حول صورة بهاء . والقيمة الثالثة هى أن الرجل الشرقى مهما تزود من الحضارة بأدوات الفكر والذهن المتحرر ، الا أنه ما يزال شرقياً ، بينه وبين المرأة العربية المتحررة مسافة شاسعة ، تضع تفكيره فى مكان مختلف عن مكان تفكيرها الأمامى المتقدم . هكذا كان بهاء الشيعوى ونديم أستاذ التاريخ عند لى ، وهكذا نرى زياد الفنان الموسيقار عند كوليت « .. انه ليس محروماً لأنه يريد أن يعتقد أنه ليس محروماً ! ان رواسب الشرق تنخر فى أعصابه ، وليس ضياعه ، ومغامراته الكثيرة الا نتيجة ذلك .. انه تائه يركض دائماً باحثاً عن وجوه جديدة ، لأنه فى الحقيقة ، لاشعورياً ، يحاول أن يهرب من نفسه .. يحاول أن يبرهن أنه ليس محروماً .. لأنه يعرف أن الحرمان ولد معه وفى ذراته » (ص ٢٨٠) . وكما رأيت لنا بهاء « ضعيفاً يجمع قوة واهمة ليحطمها ، كان زياد « ليس قوياً .. ، ولو كان فعلاً قوياً لما حاول بجميع الطرق أن يظهر بثوب الشخص القوى .. القوى .. القوة الصحيحة تنبع من الأعماق ، وليست ثوباً يرتديه الانسان » (ص ٢٨٢) والقيمة الرابعة هى أن العلاقة الجنسية حاصل جمع الأخذ والعطاء كحل لأزمة الحب التالى الذى يعتمد على العطاء الدائم (٣٥٤ ، ٣٥٥) . والقيمة الأخيرة أن الحب والجنس تعبير مركز عن مأساة الوجود الانسانى .. تتادى ريم زياد وهى تتلو كلمات لنا مع بهاء : « أنا أحبك أمت يا زياد ، وأريد أن أشعر فى ذراتى بمعنى وجودك ، وبمعنى وجودى (ص ١٨٧) .. » اننى فى حاجة الى شخص حبيب يبقى الى جانبى ، ويدلنى على طريقى .. ويدفنى فيه .. ، شخص يبدد ضياعى وخوفى ، ويمطى معنى لوجودى » (ص ١٨٦) . واذا كان الحب رغبة عارمة فى اكتشاف دلالة الوجود وتحقيقه ، فان فقدانه أيضاً ، قمضه المقابل ، مأساته تصنع شيئاً مماثلاً ..

قالت ناديا لريم : « .. كان من الضروري أن يهزك بعنف شخص ،
لتستيقظى من ضياك الدائم .. وتجدى نفسك » (ص ٢٨٢) .

هذا التشابه بين ليلي وكوليت قد يعنى الدراسة النقدية المقارنة فى
المقام الأول ، ولكنه يعنى هنا فى هذه الدراسة الخاصة بمعنى الجنس
فى أدب المرأة ، لارتباط هذه الحيوط الحضارية الناسجة للبناء الروائى -
فى بعض الوجوه - عند ليلي وكوليت . على أن نقطة انطلاق ليلي - الموت -
امتنت النسيج الحضارى الواحد الذى يظللها مع كوليت ، فجاء أديها
تعبيراً عن قضايا مريخية لا تتصل بعالمنا فى كثير أو قليل . بينما كانت نقطة
انطلاق كوليت هى العنصر الأول فى أزمة جيلنا ، أزمة التناقض بين القيم
القديمة ، والعلاقات الاجتماعية الجديدة . ولأن هذا العنصر لم يعرف
طريقه الى بقية عناصر التراجيديا المعاصرة فى حياة الانسان الحديث بصفة
عامة ، والمرحلة التاريخية التى يكتشف فيها الانسان العربى ذاته بصفة
خاصة ، لهذين السيين كان الغلاف المحيط بتجربة كوليت هو الغلاف
الرومانسى . وهو بلا ريب غلاف يتخلف عن طبيعة مرحلتنا الحضارية
الراهنة ، ولكنه يتصل فى عمق بأحد عناصرها من زاوية التناقض الذى
أثرت اليه بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، كما يتصل
أشد الاتصال بطبيعة النماذج البشرية التى أودعتها المؤلفة عملها الأدبى ،
لذلك جاءت « أيام معه » صادقة فنياً الى أبعد حدود الصدق تتميز بتجربتها
بالأصالة ، وأحداثها بالمقولة الفنية ، وشخصها بالانقاع الوجدانى .

الرؤية الرومانسية للحب فى « أيام معه » هى المقدمة الرائعة للرؤية
الرومانسية للجنس فى « ليلة واحدة » لذلك لا يصبح الموت حافزاً
للضياح ، بل على النقيض حافزاً لاكتشاف الوجود ، ولا يصبح الجنس
ملجأ للضياح ، بل تعبيراً ما عن الوجود . تتساءل ريم فى « أيام معه »
(ص ١٢٩) : « سأمت يوماً ما دون ارادتي ، كما وجدت دون ارادتي ،
فلماذا ، وقد وجدت ، لا أعطى معنى لهذا الوجود ، ؟ ولقد حاولت قبل أن

تلتقى بزياد أن تعطى هذا المعنى لوجودها فى العمل والدراسة والفن ، ولكنها عبثاً كان وجودها يكتسب معنى .. « اننى أحاول بجميع الطرق أن أجد معنى لوجودى ، لكننى أكتشف يوماً بعد يوم ، أن وجودى تافه ! (ص ٨٦) . والمجتمع من حولها لا يتيح لهذا الوجود معنى أصيلاً نابعاً من لحظة الحضارية ذاتها ، وإنما يفسح المجال للمعنى الرومانسى فحسب .. المجتمع الذى يؤثر الدعارة فى الخفاء على الابتسامة الطاهرة علناً ، (ص ١٠٨) .

.. وهكذا يغيب الاحساس بالفراغ فى شرقنا العربى فى باطن الضياع الرومانسى القريب من المرض النفسى « .. ان الفراغ مرض شرقنا بكامله .. هو مرضى ، هو مرض كل فتاة ، كل امرأة مرهقة الحب ، يكتب لها أن تحيا فى هذه البقعة من الأرض ا ، (ص ١٣٦) . وعندئذ تكون السعادة فى وجود زياد ، لحظات قصار يتوقف فيها الملل مؤقتاً ، وينهار فيها الفراغ نسبياً ، (ص ١٣٠) . وهو ملك رومانسى فى صميمه ، بعيد تماماً عن أن يقف ندا للملك الأوروبى المعاصر ، هو ملك يصدر عن التصور الرومانسى المفرق فى تضخيم الاحساس والانفعال بالحب ، تضخيماً يبعد به عن أبعاده الحقيقية ، ليقرب من القشور والسطح .. « السجارة التى دخنتها تركت فى يدي شيئاً منه .. أحسست بنشوة تسرى فى أعصابى ، وأخذت أنش بين الأصابع عن طيف زياد ، (ص ١٣٠) . والمجتمع الذى يذيب دعارته فى تمتعات الصلاة ، هذا المجتمع المنافق لا يرتضى لريم أن تعرض حبا للهواء والشمس .. وفجأة تجسمت أمام ناظرى قصيدة للشاعرة نازك الملائكة : الأخ يقتل أخته - غسلاً للعار - ثم يذهب الى الحانة ليشرب بين أحضان الغاية الكسلى نخب الشرف المستعاد ا ثم ا الشرف كلمة تنفى بها ، لا عن عقيدة ، بل عن أنانية وغرور وسخف ا ، (ص ١٤٠) .

ان كابوس هذا المجتمع ، هذا المفهوم للشرف ، لا يعرف طريقه الى

خطيبها ألفريد الذى عاش حياته بين جدران أوروبا : « لا .. ان ألفريد يرى فى شخصى الصديقة التى يجب عليها أن ترتدى البنتال ، وتهمل شعرها ، وتبقى رهن اشارته ، فتركب الى جانبه فى سيارته الفخمة .. أو تظل واقفة ، وهو يأخذ صور مشهد من المشاهد .. أو تسلق معه جبلاً من جبال سورية ! انه يجب مجرد شعوره بوجودى الى جانبه ولا يكثر أبداً لشكى ، أو عملى ، أو احساسى .. (ص ٤٧) .. وتلك هى الرؤية الرومانسية للضياع الأوروبي .

ولكن هذا المجتمع بعينه ، ينعكس على وجدان الرجل ، الفنان العربى ، على نحو آخر . يقول زياد فى أول مراحل علاقته بريم « الحب عاطفة سخيفة وزائلة . الحب وهم ..! انا لا أحب ! » (ص ٧٣) .. وهذا هو الفارق الحاسم بين جيلين ، هذه هى التسعة عشر عاماً التى تفصل بين زياد وريم .. الرجل يرى فى الحب وهماً ، والمرأة تراه تحقيقاً لوجودها ! تحقيقاً لذاتها ، تتحدى به الأرض والسماء والعالم كله .. « زياد .. ما دمت أنت الى جانبي ، أنا أتحدى السماء .. تعال .. اليوم عيدى .. وفى الأعياد يجوز لنا أن نجعل من الحياة العادية حلاً جميلاً .. ومن الأحلام حقيقة .. تعال زياد .. لنُفَنِّ الدنيا .. هذه اللحظات ملكى .. وعليل قد قتل مخاوفى .. تعال ، (ص ١٥٨) غير أن هذه المسافة الشاسعة بين الجيلين ليست هى التربة الخصبة لازدهار هذا الحب ، انها - بالتأكيد ليست الأرض المنهارة تحت قدمى فرنسواز ساجان التى تشابك فوقها أذرع المراهقات بأذرع الرجال المسنين . ولكنها - أيضاً - ليست بعد أرضاً حقيقية . انها مجرد ظلال رومانسية يتوهج منها الشعر الأبيض ، يبهت فيها الشعر الصارخ بالحياة . وما أن يسطع القليل من أشعة الشمس ، حتى يتحول الى مأساة رومانسية « .. كان مسمى ، يحدثنى ، يدعى حبي ، لكننى لأول مرة ، وأنا معه ، شعرت بنفسى .. وحيدة ..! » (ص ٢٤٨) فاذا حانت احدى اللحظات الغضة فى حياة المرأة الرومانسية ، توهمت فيها امكانية اللقاء « .. ليت شعور بأن هذه اللحظة كانت ملكاً له ، وفهم أن

بإستطاعته أن يتصرف بها وبحياتى مثلما يشاء ، (ص ٢٧٢) . الا أن اللحظة نموت ، كما يموت الظل ، لأنها لم تكن ولدت أصلاً . وتحاول ناديا أن تكون ضميراً موضوعياً للمأساة ، فتقرر « .. هى قصة الفتاة الشرقية التى لا تعرف شيئاً من الدنيا ، فتتقاد لماطفتها ، وتصب حياتها فى وجود رجل ! الفتاة التى تحب بكل قلبها وروحها وجسدها ، فتعيش حليماً لمدة وجيزة وتستيقظ فجأة ليصدمها الواقع .. الفتاة التى ترى حبيبها كما يصوره لها الخيال ، وعندما يظهر الحبيب على حقيقته تسحقها المفاجأة .. نعم .. قصتك هى قصة شرقنا ، قصة الرجل الذى يمانى الحرمان ، (ص ٢٨٠) وتسقط الجملة الأخيرة فى وهاد بعيدة عن الضمير الموضوعى الأسن فى بحيرات راكدة من القيم القديمة . وكما هتفت لنا فى نهاية « أنا أحيا » : « مستقبل دقائق فارغة » تشد ريم فى نهاية « أيام معه » : « ما أبدع الفراغ » .. ان ضياعها لم يذب فى خياتها اليومية لزياد ، ولنفسها بين أحضان خطيبها الرسمى - ألفريد - ، ولم يذب فى حلوى (الحب) التى تلتذز باتلاكها ، كى تذيقه .. تذيق الرجل .. مرارة الانتظار ، والقلق ، والجوع . ويستحيل كيانا الروحى تحت وطأة الرؤية الرومانسية الى كيان مريض ..

ولو أننا تتبعنا خطوات ريم منذ بداية التقائها بزياد ، لأحسنا أن المؤلفة كانت حريصة للغاية أن تصور هذه الزاوية الرومانسية من حضارتنا بمعزل عن بقية الزوايا الصاعدة لهذه الحضارة ، فتجمدت بين يديها كافة الصور والمرئيات فى قوالب باهتة لا تستشف جوهر التسلسلات الدامية فى ضياحا الايجابى الواجب . لذا تألفت العلاقة بين ريم وزياد فى تيمانها أبعاد الزاوية الرومانسية فى مرحلتها التاريخية الراهنة ، ثم خبت هذه العلاقة فى اغفالها بقية الأبعاد الخالقة لتلك المرحلة . وكان ذلك هو السبب المباشر فى صياغة شخصية ريم وتجربتها مع زياد فى اطار تسمى يفقد كثيراً من عناصر التوتر والنفض والحفان التى تشكل النسيج الحى للبناء الروائى الناجع .

ولو أننا رافقنا هذه العناصر في غيابها عن القصة ، لتعرفنا على طبيعة النظرة الوحيدة الجانب عند كوليت ، والتي تختلف في نتائجها المفصلة عن نظرة ليلي بعلبكي .

لم ترسم كوليت الشخصية الأولى في روايتها بحرية الفنان الذي يسعى الى تعمق التجربة التي تخوضها الشخصية . فكانت ريم محصورة في نطاق نادية ونجوى ولىلى والفريد وزباد وجدتها وعمها ، في حدود الوجه الرومانسي للمأساة الاجتماعية التي يعيشها هؤلاء جميعاً . أى أن هذه الشخصيات أسهمت في تكوين ريم بما يناسب الفكرة الرومانسية المسبقة لدى الكاتبة ، بينما كانت امكانياتها تتسع لها محصولاً أوفر غنى ، اذا هي استخدمت هذه النماذج في كافة أبعادها الداخلية والخارجية ، بما يضمن الاتساع الرحب في نظرة كوليت الى شخصيتها الرئيسية في القصة..

بل ان اختناق هذه الشخصية في الرداء الضيق الذي نسجه لها المؤلفة من قبيلات زياد القادمة من شفاء الأخريات ، ونصائح نجوى المقبلة مع هرولتها في الحياة ، وغرام الفريد المنبثق عن أحضان أوروبا الضائعة .. هذا الرداء الخانق بفنائه الباهت ، كان له التأثير الكبير الضخم على كيان الشخصية الثانية : زياد . فهي لم تعطه فرصة اللقاء الحسب الذي تمنحه حضارتنا المعاصرة للانسان العربي الجديد ، هذا اللقاء المتعدد الجوانب والزوايا والوجوه ، وانما وهبته « ضعف الأنثى » والرغبة في « الاتلاك الفردي الضيق » والحيلولة دون « مشاركته الحياة العريضة بما تشتمل عليه من عناصر غير الحب ، وان اتصلت به .. » وهبته جانباً واحداً متضخماً من الحياة ، فأورث هذا التضخم ما ندعوه بالوجه الرومانسي .. وحيثئذ تضاعفت شخصية زياد ، وانزوى هذا النموذج البشرى في غياهب الدلالة الرومانسية للمأساة ، وتلاشت ملامحه من وجداننا لأنه لم يحتفر في أعماقنا مكاناً أصيلاً لمأساته . ذلك أن الكاتبة برؤيتها الموهلة في الذاتية ،

أهدرت حق هذه الشخصية الثانية فى أن تقدم لنا نفسها بحرية النموذج
الفنى ، وبعيداً عن الصورة المائلة لهذا النموذج فى حياتنا العادية .

ومن ثم كانت أحداث « أيام معه » هى هذه اللقاءات المباشرة بمعانى
الحب والجنس والرجل والمرأة ، وغير ذلك مما يجسد مقدمة ممتازة -
فحسب - للرؤية الرومانسية للجنس ، كما تقدمها لنا كوليت فى روايتها
الثانية « ليلة واحدة » التى ظهرت عام ١٩٦٩ . لذلك ينبغي أن تتجاهل
نهاية « أيام معه » ، فنشد خيوطها - أو بعض هذه الخيوط على الأقل -
الى أصدقائنا الجدد : رشا وسليم وجورج وكمال .

رشا ليست الوجه الآخر لريم ، كما قال بعض النقاد ، وإنما هى
الامتداد الطبيعى لها . الامتداد المتمثل لكافة الخصائص الأساسية فى شخصية
ريم . وحقاً تختلف تجربة رشا من حيث التفاصيل الدقيقة فى المناخ
الاجتماعى والبيئة النفسية ، ولكنها تلتقى بعد ذلك فى الخطوط العامة ، بل
وفى نوعية الدقائق التفصيلية ، وإن تباينت فى المظهر السطحي . تزوجت
رشا من رجل يكبرها فى السن ، بعيد عنها تماماً فى كل شئ ..
« .. فى هذه السنوات كنت أعرف سبب بكائى .. الفراغ ! » (ص ٣٨)
حاولت قتل الفراغ بالقراءة والدرس ، فلم توفق ، لأن فراغها لم يكن
حيزاً فى المكان أو الزمان ، بل فى النفس الطامئة الى تحقيق وجودها ،
كان فراغها ضياعاً . ثم هى تسافر الى باريس ، وربما كان الطفل ، هذا
الرجاء المقبل مع الطبيب ، ربما بدد ضياعها . وفى القطار الى باريس ،
تصور كوليت الحضارة الأوروبية من زاوية العلاقة بين الرجل والمرأة ..
الا أن لقاءها بكميل - أو كمال - ليس لقاء بين المرأة العربية والحضارة
الأوروبية .. انه لقاء بينها وبين مرآتها الرومانسية : « كنت فقط هائمة
فى سمرته فقد كنت أرى فى سمرته .. بلادى .. (ص ٥٠) » كما كانت
ترى فيه شيئاً آخر ، ترى تطلعاتها الى المجهول ، عندما كان يصلبها
الأرق ، فتقلب الساعات تلو الساعات على فراشها مسهدة : « أفكر فى

الحياة كلها ، وفي لا شيء .. وأبحث في مخيلتي عبثاً .. عن ذكرى حلوة مفقودة .. وعن أمل مشع مجهول .. وعن لا شيء » (ص ٥١) . أما احساسها بالضعف الأثوى ازاء قوة الرجل ، فتجسده لنا طبيعة الأزمة العاطفية التي تتجاوزها على المستويين : النظري والتطبيقي معاً . فى المستوى الأول « فى اللاشعور صور لى خيالى الشرقى الواسع أننى أنثى ضعيفة يدللها رجلها القوى » (ص ٧١) وفى المستوى الآخر ، يهتز بها القطار ، .. فالتوت قدمى وشعرت بأننى أفقد توازنى وأهوى الى الحلف .. وعوضاً عن أن تتلقانى الأرض وجدت سنداً فى صدر قوى ثابت » (ص ٧٣) .

ولقد عاجلت الكتابة ، الجوهر الرومانسى للأزمة ، فى اطار رومانسى أيضاً وان أتمسم بالرمزية . فالقطار من حيث المكان ، والليلة الواحدة من حيث الزمان ، يدوان كحلم من أغوار الف ليلة وليلة ، كما عبر كمال نفسه . ولولا رومانسية الأسلوب المفرطة التى هشتت الصور التصويرية على صخرة الأنغام المناسبة انسباً تلقائياً بلا ضابط فنى ، ولولا اصرار المؤلفة - بوعى أو بنير وعى - على تذويب الكيان الذاتى للشخصية والحدث فى متاهات التحليل النفسى ، لجاء البناء الروائى ممتازاً . لأن هذا التحليل كان يمكن أن يجيء عنصراً مترابطاً مع بقية العناصر المكونة للشخصية ، وليس عاملاً مذهباً لمالمها .

وصلت رشا الى باريس ، برفقة كمال وجورج . وقبل أن تحصل تكاشفت « الحب » معه .. مع « الحلم » .. مع الرجل الذى التقت به فى لياليها المسهدة الطويلة عبر الخيال ليا ليها التى كانت تؤرق حياتها « كشجرة لم تشأ الا فى فصل الحريف » (ص ١١١) .. لقد رأت فى كمال صدى شعور جميل بأن هناك انساناً « يهتم بها » ، أن هناك انساناً « يتحمل مسئوليتها » لذا أحست بسعادة طافية حينما انفردت به فى المقهى « لأننى كنت اتمنى دائماً أن أشعر بأننى أنثى .. ومن طبيعة الأثوى أن تضعف » (ص ١٤٣) هذا الضعف الذى أومأت اليه فى اهتزازة القطار ،

تعود الى تأكيده في شوارع باريس عندما انزلت قدمها وكادت تسقط بين عجلات السيارة .. « وقبل أن أفكر في أى شيء كان قد شدني بسرعة الى الورا .. فالتفت .. لأرتطم بصدريه .. وأتسمر بين ذراعيه .. خائفة .. ضعيفة .. راضية » (ص ١٤٥) . « وبقينا لحظات ضائعين في الهدوء حتى ضاع الهدوء في تأوهات نظراتنا » (ص ١٤٦) ورشا هي لنا وعائده - في أنا احيا والآلهة المسوخة - وريم - في أيام معه - هي الفتاة التي تستشعر الوحدة ومرارة الغربة في غية الحبيب المجهول الذي عاد .. « بلى .. لقد قضيت عمري وحيدة ، ولكن وحدثني الآن مضاعها أنه ليس الى جانبي » (ص ١٥٣) .. ومن ثم تتسائل مع لنا وعائده وريم : « لماذا أحرمة وأحرم نفسى من لحظات لا وجود بها الزمان الأ مرة واحدة ؟ . أين الهدف الذى عشت له طيلة حياتي كى أضحي له الآن بسعادة لحظة ؟ » (ص ١٥٥) .. لقد عاشت حياتها في الماضي - القريب والبعيد - كقطعة أثاث ، تحجرت أنوثتها فأضحت « لعبة البيت » بين يدي الرجل ، لم يكن ثمة ما يبهرها في هذا الوجود الميت .. أما الآن ، أما في هذه اللحظة الفذة في حياة المرأة ، فان العالم كله يصبح شيئاً جديداً في عينيها . العالم الكبير ، وعالمها الخاص ، بل الأبركر خصوصية من أى شيء آخر في وجودها كله .. العالم الذى كشف عنه الغطاء مشهد الرجل الأبيض في مسرح اللبدو ، وهو يجنى ثمار احماله لزوجه في استقبالها الحار للرجل الأسود بين أحضانها . هو العالم الذى كان مصلوباً في أحلامها ، فوق صليب كبير أسود ، ما ان وقع بصرها عليه في احدى علب الليل حتى « ارتجفت .. وعدت بسرعة أقطع حلبة الرقص لأبحث عن كمال .. واذا به أمامي .. يفتح لى ذراعيه .. وشعرت في تلك اللحظة أن هاتين الكتفين هما السور الوحيد الذى يحيط بكىاني .. وأن لا حياة لى الا فى داخله » (ص ١٨٣) .. « ومشيت الى جانب كمال راضية .. ولم أهتم الى أين كان يقودنى .. ففى تلك اللحظة كنت مستعدة أن أتبع كمال حتى آخر الدنيا » (ص ١٨٤) .

وقد مضت معه بالفعل حتى « آخر الدنيا » فلم تعتبر وجودها معه فى غرفة واحدة حادثاً غريباً ، اذ بدا لها الأمر طبيعياً للغاية ، هى التى كانت تحس نفسها دائماً « غريبة » فى غرفة نومها .. فى غرفة الزوج : « .. وفى صمت الليل ، كانت ذراعان قويتان تزران سمرة سكرى بأمل العطاء .. ويتمزق السكون فجأة ، بحشرجة حذاء ارتطم بالأرض ، وبتهدات قضبان سرير حديدية .. وينطوى الليل على طيفين احتواهما الدفء فوحدهما فى خيال واحد .. ترنح طرباً .. واحترق شوقاً .. وذاب هممة وأنيباً » (ص ١٨٩ ، ١٩٠) .. هكذا أتاحت لها اللحظة الفذة فى حياة المرأة ، أن تفتح لها أقرب العوالم الى نفسها على مصراعيه « لأول مرة فى حياتى ، فهمت قيمة جسدى .. لأول مرة فهمت أن هذا الجسد ليس فقط أداة .. ليس فقط غديراً بارداً ينهل منه عطشان .. فيطفىء رغبته ويروى شهوته ويسرق منه لذة مؤقتة ! لأول مرة فهمت أن جسدى دنيا جميلة يصل اليها من استطاع أن يسبر أغوار نفسى ، فتغمره بالدفء وتغرقه بالحنان .. وتشر تحت أقدامه الأزاهير .. وتمنحه شيئاً أسمى من اللذة وأعلى من الفرح وأعذب من النشوة .. نعم ، فهمت أن هذا الصنم - جسدها - يستطيع أن يكون نبأً يفيض حناناً وجباً .. ويستطيع أن يمنح .. السعادة » (ص ١٩٢) .. واذا كانت منححت جسدها لأول عابر سبيل الى باريس ، فلأنها وهبت نفسها .. « ونفسى أعلى من كتلة لحم صاغتها الطبيعة بشكل امرأة » (ص ١٩٧) .

هنا .. هنا بالتعدد تتمزق كافة الخيوط بين ليلى بعلبكى وكوليت ، وتتهار المقدمة الرائعة فى « أيام معه » على أعتاب « ليلة واحدة » .. فقد تبلورت الأزمة بكاملها عند الكاتبة فى تجربة المرأة الجديدة مع الرجل الشرقى ، فى الصراع بين العلاقات الانسانية الجديدة ، والقيم الاقطاعية القديمة وهى - كما سبق أن كررت - زاوية واحدة فى تركيب أزمتنا الحضارية المعاصرة ، وتشريحها على هذا النحو المعتزل يفصل ما بيننا وبينها

من صلات ، ويهدد القيمة الحقيقية لأزمئنا وضياعنا ويشل امكانيات الصدق
 الفنى من التمدد فى ثنائياها .. بل هى تتمكس بشكل حاد على البناء الروائى
 فى أكثر من اتجاه : فالحوار يندرج تحت باب الشعر المنشور بصورة
 تبعد به عن القالب الروائى ومستلزماته التعبيرية الأخرى كالصورة والسرد
 التحليلى - لا الشعرى - وتنوع المشاهد . والمونولوج عبارة عن مناقشات
 ذهنية وخواطر مترابطة أفقدت الشخصية الأولى مميزات التكوين الحى
 الذى يدع من المونولوج الداخلى اسباباً ذاتياً وتدفعاً نفسياً بلا ضابط
 ذهنى سوى الضوابط الفنية . ثم الاعتماد المطلق على ذاتية الرؤية الفنية ،
 أدت الى الانحراف بشخصية كميل الى صورة مزيفة للانسان الأوروبى -
 فضلاً عن الفرنسى - المعاصر ، كما أحالت شخصية سليم الى ملامح باهتة
 لانسان لا تقتنع به كشخصية فنية . والعلاقة الجنسية كادت تكون تعبيراً
 مخلصاً عن أزمة « الضياع » عند المرأة العربية الماصرة ، لولا الرؤيا
 الرومانسية للجنس التى أغلقت الطريق على التصادم المنتظر بين المرحلتين
 الحضارتين فى بلادنا وأوروبا ، فتوهمت رجلاً أوروبياً عربياً رومانسياً
 يبدد ضياع المرأة العربية فى ليلة واحدة !! ولم ينبجج استخدامها لمشهد
 من المرح وحلم الصليب الكبير الأسود ، استخداماً رمزياً على الإطلاق .
 ان مأساة الرجل الأبيض والزنجى والزوجة الضائعة بين الاثنين ، والمأساة
 التى يوجزها اللون الأحمر والصليب الأسود ، كلاهما يعبران عن
 التراجيديا الأوروبية ، الأمر الذى فوت الفرصة على الكاتبة فى استخدامها ،
 بل جعل من ذكرهما افتعلاً للجو المأساوى وابتعاداً عن الجو الرومانسى .

والجزء الأخير فى القصة ، مناقشة حامية مع الذات - بين رشا وقاتها
 - لوضع نهاية الدراما ، ولا تلبث أن تتمزم السفر ، فتزلق قدمها - وهى
 ضائعة بلا كمال ولا سليم ولا أحد - فتلفظ أنفاسها الأخيرة فى المستشفى .
 هل هى أنفاس الحيانة ؟ كلا . « .. لم تخن ! بل اكتشفت معنى فى حياتها

.. معنى ضائعاً كان يجب أن تكتشفه فى يوم من الأيام .. معنى سوف يشع على واحات خيالها وذاكرتها ولو أنه لا يشكل سوى طريق مسدودة ! « (ص ٢١٨) لقد سد الطريق من قبل فى وجه لنا « أنا أحيا » وها هو ذا يسد ثانية فى وجه رشا « لأن الحلم مهما كان رائعاً لا يستطيع أن يكون سنداً للمرأة ! ستعود .. ستعود الى بيتها (٢٢١) ولكن الموت - فى أعماق لا وعيها - أهون من البيت ، أهون من حياة لا تحياها ، فتسبل أهدابها ، وهى تتمتع « ما فائدة السنين .. كانت حياتى ، كل حياتى ، ليلة واحدة » (ص ٢٣٥) .

والنهاية فى « ليلة واحدة » هى القصة . وهى تؤكد أن المؤلفة بلغت ذروة المعاناة النفسية لضياح المرأة العربية . ولكنها تؤكد أيضاً زيف نظرتها الفنية ، فجات القصة مبتورة فنياً ، بلا نهاية حقيقية . ان حيرة البطلة بصدد الخاتمة ليست نهاية ، وموتها ليس نهاية .. انها تعبيرات مختلفة عن فقدان الاتجاه الفنى والفلسفى عند الكاتبة . تماماً ، كما جاءت العلاقة الجنسية تعبيراً تائهاً عن دلالة مفقودة .

كانت « أيام معه » المقدمة التمهيدية لـ « ليلة واحدة » .. بمعنى أن البناء الروائى فى القصة الأولى لم يتضمن الكلمة الأخيرة فى محنة الضياح التى تعانىها المؤلفة ، وأقبلت القصة الثانية لتقول هذه الكلمة ، ففشلت فشلاً ذريعاً . ورغم أنها استخدمت الحيز المكاني والزمانى استخداماً رائعاً يبعد بها عن الاتهام بالافتعال - فالقطار والليلة الواحدة حيلتان فنيان بارعتان للتركيز والتكثيف - الا أن التطرف فى الأسلوب الشعرى واهمال بقية الوسائل التعبيرية ، أفسد التركيز الفنى ، وجعل منه شيئاً قريباً من اعترافات مريض أمام طبيب نفسانى . وكان من الممكن أن يكون (الجنس) تعبيراً ثانياً عن ضياح الإنسان الأوروبى المعاصر ، وجراح المرأة العربية ، مع تمييز حاسم بين الضياعين . لوحة رومانسية واحدة . فجاء الجنس

مقحماً على معنى الضياع وان لم يكن مقحماً على لقاء عابر بين رجل وامرأة .

وحان لنا أن نلتقى بأدبية القاهرة .. صوفى عبد الله . وهى كاتبة تنتمى الى جيل مختلف نسبياً عن جيل ليلي وكوليت ، الجيل الأدبى والزمنى معاً . ولكنها تستظل معهما بمأساة عصر واحد ، ومرحلة حضارية واحدة ، وبيئة مشتركة السمات . بل ان أسبقية جيلها على جيل الكاتبتين السورية واللبنانية ، لا يحدد خطأ حاسماً بين الجيلين ، وانما تشابهك معالهما لدرجة كبيرة . ولا يبقى بعدئذ سوى اختلاف المستوى الفنى ، لطول عهد صوفى بممارسة التعبير الأدبى بصفة عامة ، والكتابة القصصية بصفة خاصة ، وطرح موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة فى مجتمعنا بصفة أخص ..

واذا كانت صوفى قد أرخت للمرحلة الحرجة فى حياة جيلها من قبل فى روايتها الأولى « دموع التوبة » - عام ١٩٥٩ - الا أن قصتها الطويلة الثانية « لعنة الجسد » التى صدرت فى التاريخ نفسه ، تحيط بأزمة المرأة المصرية احاطة أكثر شمولاً ، وان جاءت « عاصفة فى قلب » - عام ١٩٦٢ - أكثر نضجاً واكتمالاً .

وصوفى ظلت تكتب القصة القصيرة ، منذ بدأت حياتها الأدبية الى الآن . وفى مجموعاتها « كلهن عيوشة » و « بقايا رجل » و « نصف امرأة » نلمح اشارات عديدة الى ضياع المرأة العربية فى مصر ، ولكننا نخفق تماماً فى محاولة العثور على معنى الضياع أو دلالة فيما يصل اليه من علاقات جنسية مشوهة أو سوية . ذلك أن الطاقة الفنية عند صوفى - كما اعتقد - تسلك طريقها الى القالب الروائى أكثر سهولة ويسراً من القصة القصيرة . لهذا نرافق الكاتبة المصرية فى روايتها « لعنة الجسد » لأنها تمثل محاولتها الأولى - كما قلت - فى الاحاطة الشاملة بجوهر الأزمة الضاربة بين جوانح المرأة المصرية بعد الحرب العالمية الثانية .

في مصر كاتبات كثيرات ممن تعرضن لتلك الأزمة على مستويات مختلفة من العمق والاجادة والشجاعة الفنية . وربما كان منهن من يتفوق على صوفى في جانب أو آخر ، ولكن تجربة صوفى التي توجتها قصتها الأخيرة « عاصفة في قلب » تتميز بما دعوته منذ قليل بالاحاطة الشاملة . لذا أقرر أن اختيرى لأعمال هذه الكاتبة مادة لهذه الدراسة ، كان وفقاً لمفهومي ذلك فحسب . بل ان اختيرى لعمليين بالذات هما لعنة الجسد وعاصفة في قلب - تم طبقاً لذلك المفهوم بالتحديد ، ولنبدأ جولتنا مع القصة الأولى .

من الملامح البارزة في الأدب الروائي عند صوفى أنها تتناول مشكلة المرأة وأزمة الجنس كقضية مستقلة بذاتها ، لا كظاهرة عرضية عابرة .. بمعنى أنها لا تمس هذا الموضوع كجزئية متداخلة مع جزئيات أخرى في شريحة اجتماعية . تكتفى الكاتبة بتصويرها ككل .. بل هي تتناول هذه الجزئية بالذات وتضوئها ثيابها من العناصر المتشابكة معها ، وتفرغ نهائياً لهذه القضية في جميع أبعادها . والميزة الأساسية لذلك المنهج هي الوضوح التام في عرض الأزمة ، والتكامل في الالام بأطرافها المتناثرة ، والتعمق في استخلاص النتائج . الا أن المبالغة في استخدام ذلك المنهج أيضاً ، تقطع الصلة بين العمل الفني والبيئة الاجتماعية في مدلولها الكبير .

وفي « لعنة الجسد » طفت هذه المبالغة على كافة المزايا السابقة ، فلم تضع ايدينا على همزة الوصل العميقة بين هدى وابنها وزوجها وعشاقها وبين الحياة . رغم بشاعة المأساة الانسانية التي تحياها هذه النماذج جميعها . حتى أن بعضاً من النقاد ، صرح بأنها الترجمة العربية لمأساة أوديب ، بوحى من اطارها الذي نسجته المؤلفة من قتي مدلل ينشأ في أسرة متوسطة على أن امه قد ماتت . ثم يرتبط فيما بعد بامرأة « محترقة » في المدينة ارتباطاً جنسياً . ويفاجأ الجميع بأن المرأة هي أم الصبي . كانت تلك الأحداث مجرد اطار تراجيدى للقصة التي تبدأ في واقع الأمر مع هذه

الأم حين كانت طفلة مات أبواها ، وتكفل عمها بتربيتها .. ثم زفها الى أحضان أقرب رجل يتزين بالثراء ووقار السن . وتجتاز الطفلة الجميلة تجربتها فى رضا أول الأمر ، ولكنها ما أن تكبر وتشاهد الأسطى الشاب سائق عربية زوجها حتى يجرفها تيار حبه وحنانه الى الفراش ، وكان الفراش تنويجاً لمقدمات كثيرة من الغزل الصريح وغير الصريح ، مما ثقله السفرجى ومربية الطفل الوليد حديثاً الى الزوج . وحيثئذ جاء اكتشافه لهما فوق الفراش أمراً طبيعياً ، فذف بهما الى الشارع ، الى غرفة صغيرة بأحد الأحياء الشعبية يسكنها الأسطى مع أحد زملائه . غير أن الأحداث لا تلبث أن تفجع المرأة الصغيرة فى حبها الأول ، اذ يقبض على عشيقها فى قضية مخدرات ويرحل الى السجن .. وترحل هى الى الشارع تباع الشيء الوحيد الذى تمتلكه لمن يشتري . وقد أصابت من عملية البيع والشراء هذه ثروة مقولة تمكنت بها أن تؤسس فيلا صغيرة لاستقبال الزبائن فى مستوى خاص .

التقت مأساة هدى مع مأساة العصى الذى طرق بابها يوماً على استحياء . ومأساته نابعة من طبيعة الحياة الاجتماعية التى يعيشها فى ظل وارف من تلبية رغباته على طريقة « نسيك ليك ، عبدك بين يديك » . ولكن الشيء الواحد الذى لم يستطع الساحر - او الأب والخدم - ان يأتوا له به هو الأم ، فعاش عمره الصغير يعانى ذلك الحرمان المجهول . وكذلك كانت هدى تهفو الى صغيرها الذى لم تراه منذ سنوات طويلة ، فكان لقاءهما هو لقاء الحرمان والحنين الى عاطفة مجهولة أقرب الى عواطف البنوة والأمومة . وعاشا معاً أجمل لحظات عمرهما ، وهى تفيض بهذه العاطفة الجياشة بقلب « الأم ، العاشقة » و « الابن ، العاشق » . حتى اذا اتويا الوصال الدائم فى عش الزوجية ، ودهمهما الأب فى أحد شوارع القاهرة ، وكانت هى المأساة فى رأى بعض النقاد . أما أنا فليست أرى فى ذلك كله الا اطاراً للمأساة الكامنة فى تجربة المرأة مع الحياة من

جهة ، وتجربة الشاب من جهة أخرى . أما همزة الوصل التراجيدى بينهما - التى أوهمت نادراً أو أكثر بأنها عقدة أوديب - فإنها لا تمدو كونها . قالاً غير موفق للتراجيديا الحقيقية . غاب هذا التوفيق لانعدام الصلة بين عناصر ذلك القلب ، وطبيعة المجتمع المصرى . وهذا ما أسميته منذ قليل بالمبالغة فى عزل عناصر القضية التى تناولها الكاتبة بالتعبير الفنى عن بقية العناصر الاجتماعية فى الحياة . وطفيسان هذه المبالغة على حساب الاستماتة الوجدانية من المتلقى للأثر الفنى .

ولا شك أنه ينبغى أن تظل هناك مسافة موضوعية بين الفن والحياة ، لبقى للفن ذلك التمايز النوعى الذى يختلف به عن خصائص النشاطات الأخرى فى الواقع ، وليبقى للحياة نفسها طبيعتها المستقلة . وهذا يتسع للفنان حريته النسبية فى صياغة وجدانه وقضاياه وأفكاره على نحو ، ربما يغير ما هو عليه فى واقع حياتنا اليومية من حيث المطابقة الفوتوغرافية لا من حيث القوانين الضابطة لحركة الطبيعة والمجتمع . الا أن هذا الاستقلال النسبى للفن لا يعفيه مطلقاً من إقامة الجسور التى تربط بينه وبيننا ، ولو كانت جسوراً رمزية .

لهذا لست أرى شيخ المأساة فى رحيل الفتى الى مستشفى الأمراض العقلية ، فاتحاره حرقاً بفرقة الطيب بعد ذلك . كلا .. ان هذا الشيخ يلاحقنى فى (العلاج) الذى قرره الأسرة ، عندما لاحظت تغيراً طارئاً على سلوكه بأن (يتزوج) . ثم اصطدم بالمأساة وجهاً لوجه ، فى الهدير الصاحب الذى اضطرع فى أمعائه من جديد « .. واختلطت أمامى المراثى ، ومعالم الأشياء والأشخاص وهالتي منظر الغرفة ملانة بالنساء الماجنات ينظرن الى من كل فج وصوب يراوغننى بشتى الألعاب والموبات .. ورأيت بينهن أمى وعروسى .. وسمعت طيناً خارجاً من افواههن جميعاً كفحيح الأفاعى يرددن وأصابعهن تشير الى زوجتى فى صوت واحد .

رتيب : « هذه أختك بنت أمك لا تقربها .. هذه أختك بنت أمك لا تقربها
واقبلت الأشياء أمامي رأساً على عقب .. وهجمت بكل ما أوتيت من قوة
وغضب على عروسي وأطبقت بأصابعي الجهنمية على عنقها ، ولم أتركها الا
جثة هامدة » (ص ١٦٦) .

هل نقول مع آخرين ان أوديب المصرى تطور عن جده اليونانى ،
فقتل أمه فى صورة عروسه ، ثم اغتال عقله ومات مجنوناً ؟ لو قلنا ذلك
لنجننا - الى حد ما - فى تفسير القشرة الخارجية للمأساة ، ولعجزنا عن
سبر أغوار المأساة نفسها . فلعل عشق الصبي فى المجتمع العربى للمرأة
التي تكبره هى الظاهرة الطبيعية - لا الأوديبية - فى تكوين النفسية المصرية
منذ وقت غير قصير على خلاف الظاهرة الأوروبية القائلة بشوق الفتاة
للرجال من سن أيها .

هذه الظاهرة التى اختلط أمرها على نقادنا ، لاختلاط أمرها على
كاتبها من قبل فيما اختارته لها من بناء تعبيرى غير مناسب ، هى جوهر
« لئمة الجسد » . وقد تمثلت جنسية البناء التعبيرى على هذا الجوهر فى
هروب المؤلفة من استغلال قالب الرواى الذى أتاح لجميع الشخصيات
أن تصوغ وجهة نظرها فى الكارثة . دون أن تحاول سوى أن تستبعد
المشاهد المتفق عليها بين كافة وجهات النظر ، وتحل مكانها تشريحاً دقيقاً
للمضمير « المتكلم » من خلال كلماته نفسها .. حيثذ كانت الشخصيات
تكتسب أصالة التكوين الحى ، والتجربة تزداد عمقاً فى وجداننا ،
والأحداث تنفر من أية تفسيرات سطحية . و « لئمة الجسد » لا تنفى
أساساً بمشكلة الفقر الذى يدفع الفتاة الفقيرة الجميلة الى أحضان الثرى
المعجوز ولا تقصد الى تأكيد استحالة « الاستقرار العاطفى » بين المستوى
الطبقي الذى ارتفعت اليه هدى ، والمستوى الحضيضى الذى هوى اليه
الأسطى العشيق ، ولا تستهدف القول بأن الأزمان العاطفية والاقتصادية
هى البئر العميقة التى تستريح فى قاعها التمايل المحيطة والهياكل البشرية

ممن تسميهم بالمنحرفين والمحترفين والقوادين والمومسات . ان لعنة الجسد لا ترمى الى هذه الأهداف منفردة أو مجتمعة ، وان اشتملت عليها كعناصر ثانوية متفرعة عن الأزمة الكبرى التى تضع فيها المرأة البرجوازية بين الفراغ الترف والمعنى الأجوف للجنس الذى ينتقل بها من أنياب الأسطى « السائق » الى الأسطى « الحلاق » الى كل من تقوده غريزته وتقوده الى فيلتها الصغيرة السابقة ، أو من تقوده غرابته وتفاوته الى فيلتها الراهنة .. هذه الأزمة الكبرى التى يرتبط بطرفها الآخر شباب أنهكت قواه الوجدانية ظروف البيت الفارغ من أية قيمة انسانية ماثلة لهذا الوجدان ، فراح يلتقط تلك القيم من الشارع الفارغ ايضاً من أية حلول جزئية أو متكاملة لأزمة وجدانه ، فيبحث عن نفسه بين ذراعين أصلب عوداً من ذراعيه ، فاذا بهما من طينة رخوة ضائعة ، فيضبع معها الى آخر نقطة دم فى أعصابه المتشنجة على عنق عروسه ، ويضبع معها الى آخر ذرة تائهة فى كيانه المحترق بفرقة طيب مستشفى الأمراض العقلية .

هذه الأزمة الكبرى التى لفلت أنفاسها بين أنياب الاطار الأوديبى فاختنقت أبعادها وذابت كينوتها التراجيدية فى وهج الدخان المتصاعد من الاختيار السريع للشخصيات ، والتصوير الخاطف للأحداث ، والمرور العابر على التجربة الرئيسية فى القصة ، وكأنها عنصر بسيط مفرق فى العادية .. وليست مركزاً للمأساة . هذه الأزمة الكبرى ، أتاح لها الكاتبة فرصة رائعة لتجسيدها فى صورة أعمق .. فى روايتها الأخيرة « عاصفة فى قلب » .

بطلة القصة سيدة على الحافة الحادة بين نهاية الثلاثين وبداية الحلقة الرابعة من العمر . يتفانى زوجها فى حبها وتحريرها تفانياً مطلقاً . وتبادل هى زوجها الحب ، وترجم حريتها الى حياة ثنائية بين زوجها الذى يشبع وجدانها وحواسها اشباعاً تاماً ، وبقية الرجال الذين تستهويهم ، ويستهوئها مداعبة أوتار قلوبهم فحسب . يستسلم قلب شاب فى عمر ابنها الذى مات

طفلاً لمداعباتها فيهم بها هياماً طافياً تستسلم له لحظة .. ثم تهرب في اللحظة التالية الى الزوج الذى يمتلك حياتها كلها ، بعد أن تلوث هذه الحياة بثلاثة ندوب فى صدغها الأيسر استجابت لثلاث ضربات من السكين التى ذبحت قلب الفتى وأدمت وجهها ، بل بقية عمرها بعد ذلك .

والحياة الثانية عند « أميره » لا تصوغ شخصية مزدوجة لها . وانما هى ترجمة فنية للفراغ - الزمانى - الذى تشتمل عليه حياتها البرجوازية . ان الآخر فى حياتها ليس « شيئاً » لأنها تمسك زوجها . انه لعبتها الجديدة التى تضع بها الوقت فتقتل الرتبة والملك ، ومن ثم تشعر بما تدعوه السعادة « كانت أقصى فترات سعادتي هى التى أعيش فيها حياة مزدوجة » (ص ٦٢) .. على أن علاقتها باللعبة الجديدة ، تتخذ مساراً آخر مع خورشيد . ان الكتابة تصور وجهه على نحو طفولى غارق فى البراءة والقربة من وجه الطفل المتوفى لأمية ، بل هى تبيت هذا الطفل قبل أن تبدأ القصة حتى تبرر مسلك أميرة « الأموى » نحو خورشيد فى بادئ الأمر .. ولكنها لا تلبث أن تجعل من هذه العلاقة تجربة جديدة مخوضها المرأة الثلاثينية والفتى العشرينى فى اطار من الفراغ البرجوازى فى حياة المرأة ، والفن الموسيقى الذى تحاول أن تملأ به هذا الفراغ عند الشاب .. عند الرجل وليس الطفل . الرجل الذى مال برأسه ميلاً على البيانو ، ميلاً شديداً الى الأمام حتى اختفى وجهه فى صدره وانكشف قميصه الأبيض من خلف عن جزء من ظهره « .. فلمحت عيناى شعرات طويلة نابتة فى ظهره . وأخذت بمنظر هذا الجسم الفتى الذى يدل على عنفوان رجل مكتمل الرجولة . وتحولت عيناى بسرعة الى ساعديه القويين المقتولين المكسوين بشعر كيف أصفر اللون . فتحركت فى أعماقى ثورة رغبة حارة دفعت الدم قانياً الى وجتى ولمت عيناى بهريق ثاقب .. » (ص ٧١) . وهى لا تسمى سراً لذلك التطور الغريب فى علاقتها بخورشيد « .. ولو أننى استطعت أن أفهم نفسى لكان من الجائز أن أختلب على اندفاعاتى وأقمعها »

(٧٤) . وفهم النفس هنا ، ليس تفكيراً فلسفياً تناقش به دعوة سقراط ، وإنما هي الوعي بالذات وعياً صحيحاً ، وعياً داخلياً بمعنى وجودها .. الوجود العريان أمام النفس الذي لا يستتر خلف أردية النفاق الاجتماعية ، كما استترت تلك الفتاة التي التقت بخورشيد في إحدى الحفلات ، وعندما حاول أن يقبلها فخوراً صفعته أمام الجميع ، ثم عادت إليه ، على انفراد - تقول « لو أنك فعلت ذلك معي بعيداً عن الأنظار ، لما اضطررت الى هذا التصرف منك . ولكنك تعمدت أن تقبلني أمام الناس ، وأنا معروفة بينهم بالاستقامة وحسن السلوك » (ص ٩٣) .

الفراغ - الزماني - في حياة أميرة ، ليس عدد الساعات التي تقضيها بلا عمل ، ان هذا الفراغ هو المظهر الخارجي لفراغها الحقيقي ، الذي تستشعره في أكرر أوقاتهما ازدحاماً . في زفاف ابنة إحدى صديقاتها ، تتلقى القبلات من كل صوب « .. وفراغ بارد في أعماقي » .. ثم تذهب وتجيء ، وصديقة عمرها تدعوها للحظة بعد اللحظة لتشاورها فيما تفعل « .. وازداد فراغي البارد في أعماقي » .. ودعاها الجميع الى العزف ، والموسيقى تشغل جزءاً من حياتها اليومية ، ولكن « .. في هذه اللحظة استولى الفراغ البارد على أعماقي كلها » .

الفراغ البارد في الأعماق شيء مختلف عن الفراغ العادي في الزمان ، اختلاف المظهر عن الجوهر ، وان اتصل كلاهما في نقطة واحدة هي ذروة الضياع الذي تعانيه في وجود الزوج المتحرر الذي تهواه وغياب «اللعبة» التي لم تعد لمبتته واستمرار السأم كمطرقة حادة تنهب وجودها مع عوني الزوج الذي « اعتادته » وأدمنت اعتياده .. « وقبلني على صفحة خدي كما توقعت أن يقبلني والبشر يتألق في محياه كتألق الشمس في الضحى : فيه حرارة . ولكن لا يكاد يلتفت اليه السائر فيه لأنه تألق معاد كتألق كل يوم (ص ١١٥) . ذلك أن « شيئاً في أعماقي ظل ثابتاً لا ينزلق ولا يجري معي .. كالنقطة الباردة ، التي لا تكثرث لما أقفل » (١١٧)

.. هذه النقطة الباردة هي نقطة انطلاق الازدواجية فى حياة أميرة : « أحب عوى . أحبه . لا أحيا بدونه . ولكن لا بد لى أن أحيا وأمارس الحياة التى وهبني إياها » (١١٩) . هذه الحياة المختلفة كنيافاً عن الحياة الحشرية التى يعيشها الآخرون ، كما صورتهم المؤلفة فى زفاف ابنة الصديقة ، حين عقدت بعضهم « مؤتمراً صحفياً » حول العريس ووالده :

« - انه قريب عهد بالتلمذة ، ٢٣ سنة يا حبيبتى . وهل يصلح مثله لحياة الزواج ؟ »

- ولماذا لا يصلح وأبوه ثرى ؟

ثم خفضت التكلمة صوتها حتى صار كالضحج :

- ألم ترى عينيه تتحركان باستمرار وهو يفضل شاربه الكث فلا تفارقان أم العروس حيثما كانت ؟ رجل وسيم ملء نياه .. سلبته المرأة عقله ومن أجل عينها خطب ابنتها لابنه الوحيد ، (١٠٦) .

والابن الوحيد . يصرح فى حديث « صحفى » آخر « والذى كان يقول لى لا بد أن أزوجك فور تخرجك . فأنا وحيد ليس لى أخوة . وأنت ولد وحيد ليس لك أخوة . وأريد أن أراك وقد ملأت على البيت بالأولاد » (ص ١٠٧) .

ومن زاوية أخرى تلتقط الفنانة هذه الصورة فى كازينو جلست به أميرة ، وطلبت كوباً من عصير الليمون المركز « .. وخلقى الساقى بينى وبين الشمس » فرحت أنفوس فىمن حولى من أزواج العاشقين . ولفت نظرى صغر سن الفتيات وتقدم عشاقهن فى السن نسبياً . وفى ركن بعيد رأيت امرأة فى مثل سننى أو أكبر قليلاً ومعها طالب حديث السن .. ولكن كلا . هذا الشاب ثمره لم تنضج ، الا أن التعفن نفذ الى باطنها . فنظراته الى هذه المرأة نظرات خبيثة ، لا تنطق بالتجربة فقط ولكن تنطق

بأسوأ ما يمكن أن تدهور اليه علاقات الرجال بالنساء .. تنطق بالاحتراف «
(ص ١٣٣) :

ليست هذه الزوايا الاجتماعية في حضارتنا المعاصرة ، هي التي تعيش أميرة في أحداها ، انها تعيش في تلك الزاوية « الفذة » تلك البوتقة التي تنصهر فيها تجربة المرأة المعاصرة بحق اذا ارتفعت الى مستوى حضارتها .. فأننا لم نجد في حفرياتى حتى الآن المخلوق الذى يستهوينى ويقنع وجدانى بأبه رجل . فلم أصادف في حياتى من آمنت برجولته واطمأنت اليه سوى عوى « (١٤٠ ، ١٤١) . وفى نفس الوقت يشدها فراغ بارد في أعماقها ، نقطة باردة في حياتها المزوجة ، نحو خورشيد : فتى في عمر ابنها ! والمرأة تجد نفسها في هذه المعاناة وتفقد نفسها حين تخلو حياتها من شيء تماهيه « (ص ٤١) . أى أن التناقض الصارخ بين امكانيات الحياة السوية ، وواقع الحياة غير السوية ، هو معنى المعاناة - أو التمزق في حياة المرأة البرجوازية الحديثة . وهي تتوهم أن جراحها تلتئم في ظل القيمة الانسانية في عرفها ، والتي تدعوها العطاء .. وبهد مرتجفة أرشدت أصابعه الضالة .. فتناول يدي ، وقبل أطراف أنامل ، كأنها شيء ثمين مقدس يخشى عليها من حرارة الانفاس .. وتفتح كياني كله لاستقباله في حنان لا حد له .. وبدأ الطفل اللهفان يطمئن الى الطعام المبذول ، ويتقاضاه في سكون وامتنان « (ص ١٦٢) وليس هذا العطاء تعبيراً رومانسياً عن أزمة المرأة ومعنى الجنس لديها .. رغم أن هذه الأزمة تشتمل بالضرورة على عنصر رومانسى ، تبرزه الكاتبة في حوار بين أميره وخورشيد :

- « .. كل امرأة تأخذ شيئاً من الرجل الذى تريده .. وأنت منحت بلا أخذ .. أعطيت بلا سؤال .. كما يفيض الشبوع من باطن الأرض الصلدة المعتمة رقاقاتاً صافياً .. لا أثر فيه من كدر طينها المهيئ .. وترقرقت الدموع في عيني وجذبت رأسه نحوى ، وقبلت فمه المرتجف :

- أنت جميل .. نيل .. كأزهار الزنبق .

- تلك التي ترقوى من نبع الصفاء (ص ١٦٣) .

ولكن هذا العنصر مترابط مع بقية العناصر الصائفة للمأساة ، ولهذا لم تتحول قط الى مأساة رومانسية . ولذلك لا تتضخم الرؤية الذاتية للكاتب ، فتجعل من الرجل العربي المعاصر ، انساناً شرقياً ، والفتاة المعاصرة كائناً حضارياً متقدماً عليه . ان عوني مثال الزوج المتحضر المتقدم فى مستوى المرحلة الحضارية التي يجتاها تاريخنا العربى ، وأميره مثال المرأة التي تعاني أزمة الضمير العربى فى ضياعها بين أصالتها الحافظة بين أحضان عوني و « المثلة الفطرية التي تكمن فى أعماقها » (ص ١٧١) وموقف المؤلف من هذا الضياع غاية فى الوضوح .. « هذا هو الحل الوحيد أمام ما لا يمكن تصديقه .. أمام الكوارث التي تكذب كيان حياة كاملة وتهدم منطق عمر كامل .. الازدواج أمر غير ممكن لاسانة مثل .. يجب أن تسقط من حياتى هذه اللحظة الغريبة » .. وهنا بالتحديد ، فى صميم هذا الحل تكمن المأساة . وهى ليست مأساة رومانسية على الإطلاق ، ليست التراجيديا البرجوازية فى مرحلة متخلفة ، أو فى عزلة عن بقية عناصر التراجيديا المعاصرة . فى ظلام السينما « سيكون الظلام سائداً . ويتسنى لى أن أندمج فى المناظر الغريبة عن عناصر وجودى .. ولكن لا يوجد شيء غريب عن عناصر وجودنا حين تكون نفوسنا مسرحاً لمأساة » (١٧٣) .. هكذا تقول أميره قبيل الانتقال الى المشهد الاخير فى التراجيديا ، قبيل أن ينكفئ خورشيد على صدرها « .. وقد تقلصت أصابعه على كفى وجعل يهتز ببكاء جاف لا أثر فيه للدموع فتمزق قلبى ، واحتضنته وأدركت أن هذا الفتى هو قدرى المقدور .. لا نجاة لى منه وبدأت أنفلسه تهدأ .. وأخذته بين ذراعى ، وألقيت ظهري الى الوراء ، وقرأ فى عيني الاستسلام . وأنا ما من خلية فى جسدى لديها ذرة من المقاومة له » (ص ١٨٢) . « وأغمضت عيني لأتمثله يلفنى الى السماء التي رفعت اليها .. والى

بشريته التي رددتها اليه بعد أن كان حيواناً .. بل أنت الذي رددت الى بشريتي ، ومنحتني وجودي ، بعد ان كنت وجوداً مشاعاً في شخص آخر : ملك يمين ! ثم أجهدت مخيلتي لأراه كما كان أمس ، لأرى لحظة الأبدية التي ارتفعت ورفعت اليها .. في بذل حنون واثق فخور ، (ص ١٨٥) .

لنلتقط اذن عناصر المأساة وها هي ذى تكتمل : رد الفعل العنيف عند المرأة المعاصرة ازاء المكاسب الحضارية الواسعة التي أحرزتها هو التمرد على الشكل القديم للعلاقة بينها وبين الرجل ، ما دام مضمون هذه العلاقة تغير تغيراً كبيراً . والتمرد على الشكل القديم يتسع لابتلاع قيمة أخرى مصاحبة له هو الزواج من رجل يماثلها في السن أو يزيد ، فيتجه في نورثها على الشكل القديم الى استهواء الفتيان من سن أبنائها . ويلتقي هذا التمرد بآخر يقابله في منتصف الطريق من جانب الفتيان أنفسهم فالقناة التقليدية التي تصفرهم ما تزال في مرحلة متخلفة بالنسبة الى المرحلة التي يعبرها المجتمع كشكل . انها ما تزال مشدودة بوضعيتها التاريخية الى المرحلة القديمة ، لذا تنخر عظامها الجراح الرومانسية . أما الفتى فيتجه مباشرة الى المرأة الناضجة الأنوثة المكتملة الوعى في نظره ، المرأة في سن أمه . هذا اللقاء بين الشاب الصغير والمرأة الناضجة ، يختلف تماماً عن اللقاء الأوروبي بين الفتاة الصغيرة والرجل الناضج . كما يختلف بديهيًا عن مأساة الفقر في بلادنا التي تدفع الطفلة الصغيرة الجميلة الى أقرب أحضان عجوز ثرى !

وحقاً ، نحن نستمع الى أميرة ، تتهم عوني بأنه دفعها الى اكتشاف ضعفها (ص ١٨٩) « انه السبب في كل ما حدث لي من انهيار » (ص ١٩١) . هو الذي حطم مناعتى ... وضعتى وجهاً لوجه أمام ضعفى ورغبى ... مزق الستار الذي كان يخفى حقيقة أعماقى عنى » (ص ٢٠٠) .

وليس هذا بالضعف الأشوى ازاء قوة الرجولة ، انه قوة الأغلال

القديمة ، ازاء الحرية الجديدة التي تتمتع غالباً في خطواتها الاولى .
والصراع بين القوتين ، يحقق مكسباً لهذه أو لتلك ، ولكنه على الدوام
يصنع شيئاً جديداً ، كأن تخرج عملية الأخذ والعطاء من طبيعتها الحسابية
هذه الى المعنى الانساني الشديد العمومية والاطلاق ، كما تقول أميرة « كان
عطاء ولم يكن استسلاماً » (٢٠٠) .

وبذلك تكون الكتابة خططت في نهاية قصتها تعبيراً ناضجاً عن أن
ضياح المرأة العربية المعاصرة هو خلاصة اللحظة الحضارية المساوية التي
نعيشها . وقد اعتمدت أحداث القصة على التصوير الحاطف لجزيئات
شخصها ، والتحليل النفسي بتركيز الحوار الى أبعد ، فأضحت أجواء
التراجيديا .

والبناء الفني للشخصيات ، كان حريصاً على صياغة أميرة من الداخل
والخارج صياغة تعبيرية ناجحة في تجسيم البنيان الداخلي والخارجي ،
لذاتها وتجربتها الحسبة العميقة ، بحيث كانت بطلاً تراجيدياً ممتازاً في
تمثيل المرأة البرجوازية المعاصرة ومأساة ضياعها الراهن . فأوضحت أن
الفراغ ليس مرادفاً للضياع ، وان كان أحد مظاهره ، وأن أزمتها ليست
تناقضاً بينها وبين الرجل الشرقي المتخلف ، بل على العكس ، بين أغلالها
القديمة ومكتسباتها التحررية على يدى الرجل الحديث .

وشخصية عوني لا يمكن فهمها على ضوء الأبعاد الفوتوغرافية للانسان
العربي الجديد ، وانما هو شخصية رمزية منذ البداية الى النهاية ..
شخصية تكاملت فيها مقومات تحررنا الحديث ، وانعكاسه على أكر جوانب
« الرجل » خصوصية ، وهي علاقته - الزوجية - بالمرأة ومن هنا لن
ندعش كثيراً لذلك الوجه الغريب في علاقته بأمية ، العلاقة التي تسم
بالصراحة والشجاعة والتسامح .

أما شخصية خورشيد ، فلم تبذل الكاتبة جهداً فى تصويرها ، فجاءت تلخيصاً باهتاً لمجموعة من اللمسات السريعة للغاية . لم تكن فى المستوى المطلوب من هذا النموذج الهام ، الطرف الحيوى الثانى فى التراجيديا . ولقد أثر تكوينه الباهت أليماً تأثير فى صورة أميرة وهونى ، والتجربة الجامعة لهذه الأطراف الثلاثة ..

على أن صوفى عبد الله استطاعت أخيراً أن تقدم لنا أول أضخم تجربة فنية - بين الكتابات العربيات المعاصرات - أوجزت بها تلك المرحلة الدامية من حياة الرجل والمرأة المعاصرين اللذين يتمدد فى كيانهما معنى الجنس تأثلاً ضائعاً فى غمرة الفراغ البرجوازى . الفراغ الذى يمزق ذلك الكيان جراحاً عميقة لا تتصل بالرؤية الرومانسية الزائفة ، أو القيم السوداء الرابضة فى طور متخلف عن حضارتنا .. وإنما يلتهم الفراغ النفس والضياع الجنسى فى أزمة البحث عن الوجود ، بل خلال تحقيق هذا الوجود ..

ولعلنا نستطيع الآن أن نضع أيدينا على أهم الخيوط الرئيسية التى تصل بين لىلى وصوفى وكوليت ، والضياع الحائر بينهما . ان صورة الجنس عند الأدبيات الثلاث تستمد خطوطها من وعين المتقارب بالقيمتين - الفنية والانسانية - للجنس فى الأدب . مهما تفاوتت هذه القيسة وذلك الوعى من واحدة الى أخرى . هذه الصورة للجنس تتجاوز اللحظة الميكانيكية فى العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة ، وتتجاهل العلاقات الشاذة المشوهة ، وتعتمد اما على خواطر التأمل الفكرى (لىلى) أو تتسم برومانسية حائلة شفاقة (كوليت) أو تستولى على حواسنا بشريحة تشابك فيها الجنود الاجتماعية للمأساة وتنبجلى شعيراتها (صوفى) .

والجنس عند جميعهن تعبير مأساوى عن ضياعنا .. تبهت دلالاته فى تحقيق وجود الأنثى العربية لعجز الرجل الشرقى عن اللحاق بمستواها

الحضارى (ليلى وكوليت) . وتتضح دلالاته فى جراح المرأة المعاصرة التى يدميها التناقض بين القيم القديمة والحياة الجديدة (صوفى) .

والضياح عند الكتابات الثلاث قد تتلمسه فى خلو حياة المرأة والرجل من الحب ، فيصبح الجنس ملجأ من الضياح كأتى صنف من المخدرات ، (ليلى وكوليت) وربما يكون الضياح تعبيراً عن الحب نفسه ، والجنس تلخيصاً للآثنين (ليلى وكوليت أيضاً بالاضافة الى صوفى) .

والفراغ الفكرى عند ليلى يعلبكى غيمة بنفسجية ، والفراغ العاطفى عند كوليت سهيل غيمة رومانسية ، والفراغ الزمانى عند صوفى عبد الله غيمة تراجيدية .

غير أن الكاتبة العربية ، فى خاتمة المطاف ، كانت فى مستوى مسؤوليتها ، وأخلصت فى التعبير عن نفسها وجيلها ومجتمعها وحضارتها وعصرها ، جميعاً .

خاتمة

مستقبل الجنس فى القصة العربية

ليست أزمة الجنس فى القصة العربية الحديثة - كما عرضنا لها فى الفصول السابقة - وليدة لنظريات فى الفلسفة أو الحضارة . ذلك أن الحركة الفكرية المعاصرة فى بلادنا ، لم تثبت بعد اتجاهات فلسفية أو حضارية يمكن لها أن تؤسس نظرة للجنس أو الحياة ، اذ نحن ما نزال نرتبط بأوروبا وفلسفتها وحضارتها ، بأكثر من وشيجة واتصال .

على أن ارتباطنا الحضارى بأوروبا لم يمد تقليداً أو احتكاكاً ميكانيكياً ، وإنما هو يتجاوز هذه الخطوة القديمة ، الى معنى التفاعل الحى بين كافة المستويات التى بلغت الحضارة الانسانية ككل .

فاذا كان الأدب الأوروبى يصور الجنس فى اطار نظرى يسمو به الى مستوى الرمز ، وأدبنا العربى ما يزال فى تعبيره عن هذه الظاهرة يقتصر على دلالتها الاجتماعية أو النفسية .. فالتنا تعلم أن المسافة الموضوعية بين التكوين الحضارى للفنان العربى وزميله الأوروبى هى المرأة الصادقة لمضى تطورتا .

ولقد تفاوتت قيمة التطور فى أدبنا « الجنس » من كاتب الى آخر .. فبينما يعتمد نجيب محفوظ من زاوية رئيسية على تصوير الجنس كظاهرة اجتماعية ، ويشاركه فى هذه النظرة يوسف ادريس .. نلاحظ كليهما يختلف عن الآخر فى النهج الفكرى والتصيرى معاً . فنجيب محفوظ لا ينيه مطلقاً أن يصل بطريقة « رياضية » الى الانسان خير بطبيعته أو

شريع . وانما يوجه اهتمامه كاملا الى التقاط كافة العلاقات المتشابكة
العقدة ، ليومئ لنا فى النهاية بمأساة الجنس انكاساً لمأساة المجتمع . أما
يوسف ادريس فيعبد الى ابراز قطبي الاخلاق البشرية - الخير والشر -
ويدير عدسته الميكروسكوبية الى الجزئيات الدقيقة التى تنتهى فى الأغلب
بتعميمات تعريضية مطلقة .

ومن السمات الدالة على نزعتنا الى التحرر من تقليد أوروبا تقليداً
ميكانيكياً ، ما نشهده فى القصة التى اخترتها من بين أعمال سهيل ادريس
للداسة والبحث ، فقد صورت لنا اللقاء بينا وبين الحضارة الأوروبية من
خلال أزمة الجنس ، فكان لقاء حياً أصيلاً يتسم بالعديد من مظاهر تطورها
فى تلك المرحلة . وقد كانت « الحى اللاتينى » بمثابة التقيض المقابل لقصة
عبد الحميد السحار « جسر الشيطان » التى صاغ فيها المؤلف الانسان
العربى كرد فعل مذهور أمام الحضارة الأوروبية الصاخبة .

ونكتشف فى أدبنا كذلك نزعتين طيبتين هما اقتران الجنس بمسألة
المصير فى أدب محمود البدوى ، ومحاولة الكشف عن العناصر التحدية
لعناصر الجنس فى أدب يحيى حقى .. وبالرغم من أن الأدب الأوروبى
يزخر بمثل هذه المعانى ، الا أن تعمق أدبنا فى صميم حياتنا الحقيقية ، لم
يدع لأوروبا أن تترك بصماتها على هذا الأدب .

وحقاً ، يؤسفنا للغاية ، أن نرى كاتباً متخصصاً فى الأدب الجنسى مثل
احسان عبد القدوس ، يتحول بموضوعات الجنس الى مجموعة من المسائل
الثانوية التافهة ، بينما يركز عليها فى مجال التصوير ، حتى يصبح أدبه
بانوراما هائلة للعلاقة الجنسية بين البشر ، فى لحظتها الميكانيكية ، وقصرتها
الخارجية فحسب .. وحقاً تحرف بعض الكتابات العربيات عن التجربة
الانسانية العميقة التى تخصصن فى علاجها ، ينحرفن عن هذه التجربة

الى التقاط بضع جزئيات عديمة الجدوى الفكرية والقيمة الفنية على
السواء .

الا أن ذلك كله لا يدمغ أدبنا - ككل - بالتقاهة .. فنحن ما زلنا
- فى المستويين الفكرى والفنى - فى مرحلة متخلفة حضارياً ، ومن
الطبيعى أن تكون فنوننا - بهذا المقياس - متخلفة بالضرورة . على أن هذا
التخلف - فى المستوى الاجتماعى - بدأ يتقهقر بمعدل معقول . ومطلوب
من أدبائنا إذن ، اللحاق بالركب المتقدم .

ولقد نوقشت أزمة الجنس فى إنتاجنا القصصى على أنها أزمة اجتماعية
ونفسية أى أزمة حضارية . والحق أن هذا الاتاج بعينه يتضمن فى بنائه
ومحتواه أزمة حقيقية فى الفكرة والتعبير .

فما تزال عيوننا قاصرة على رؤية الأبعاد المختلفة لقضية الجنس ...
لا كعبر عن العلاقة بين الرجل والمرأة ، وإنما كتجسيد جوهري للكثير
من معانى حياتنا ، وفى مقدمتها معنى الحرية .

وأعتقد اننى من خلال متابعتى لهذه القضية فى الاتاج الحديث
(وبمضه لم يطرح للبحث فى هذه الدراسة) .. أعتقد أننى أستطيع أن
أحدد ملامح أدب المستقبل فى معالجته لأزمة الجنس على النحو التالى :

١ - لن تكون المشكلة هى معنى الجنس فى حياتنا ، وإنما هى علاقة
هذا العنصر ببقية عناصر الحياة (وبوادر هذه الظاهرة تبدو واضحة فى أدب
يحيى حتى) .. وسوف يستلزم ذلك استحداث مناهج جديدة للتعبير ،
لم توفق الاعمال المعاصرة الى الآن فى استحداثها .

٢ - لن نرى موضوعاً يدعى « أزمة الجنس » بالفهم التقليدى ،
وإنما ستبطلور هذه الأزمة من خلال أزمة الانسان الحديث بوجهيها :
الاجتماعى والوجودى (والأعمال المبكرة لمحمود البدوى ، هى الجنود

الواقعية لهذه الوجهة ، وهناك بعض الأعمال المعاصرة لكتاب وكاتبات من جيل الشباب ، تبني هذه الجذور .

٣ - سوف يؤثر التطور الاجتماعي في حياتنا تأثيراً مباشراً ، ومن ثم لا بد أن يتطور تفكيرنا الفني بحيث يلحق بالمشكلات الوافدة مع المجتمع الجديد . ومن هنا أعتقد جازماً أن ثمة تغيرات حاسمة ستطرأ على مفهوماتنا لأزمة الجنس والتعبير عنها ، للدرجة التي لا يمكن معها لأى ناقد أو باحث ان يتبأ بأبعادها .

على أن هذا لا يعفينا من القول في خاتمة المطاف أن على القصة العربية أن ترتفع الى مستوى مسئولياتها ، فتتهض بعبء التعبير والتقييم والتوجيه لحياتنا الجديدة ، بما يكفل لنا في جولة أخرى مع أدبنا القصصى، أن نحى مشاركته الفعالة في اثراء تجاربنا واغناء وجداناتنا الانسانية .

الكتاب

فهرس ١١٤٤م الشخصيات والأماكن الواقعية والفنية

١.

- ١ - إبراميم (شخصية فنية لأمجد حسين
هيكل) ٧٢
- ٢ - أبو خليل (شخصية فنية لأمجد الحميد
جودة السحار) ٢٢٢
- ٣ - أبو سريخ (شخصية فنية لأمجد الحميد
جودة السحار) ٢٢٢
- ٤ - أبو سيد (شخصيةفنية ليوسف ادريس) ٢٥٢ ، ٢٥٠ ، ٧٩
- ٥ - أبو فودة (شخصية فنية ليمين حقي) ١٣٧ ، ١٣٦
- ٦ - احسان شحاته (شخصية فنية للنقيب
محفوظ) ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ،
٩١ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٩ ،
١٠٠ ، ١٠٣
- ٧ - احمد (شخصية فنية لسهيل ادريس) ١٦٧
- ٨ - أحمد راشد (شخصية فنية للنقيب
محفوظ) ١٠١ ، ١٠٢
- ٩ - احمد سلطان (شخصية فنية ليوسف
ادريس) ٢٦٢ ، ٢٦٣
- ١٠ - احمد شوكت (شخصية فنية للنقيب
محفوظ) ١١٦ ، ١٢٠ ، ١٢٢
- ١١ - احمد حاكف (شخصية فنية للنقيب
محفوظ) ٩٩ ، ١٠١
- ١٢ - احمد عبد الجواد (شخصية فنية للنقيب
محفوظ) ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠
- ١٣ - ادريس (د . سهيل) ٦٦ ، ١٦٦ ، ١٨٢ ، ٢١٨
- ١٤ - ادريس (عابده) ٢٧٥
- ١٥ - ادريس (د . يوسف) ٧٩ ، ٢٢٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ،
٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ،
٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ،
٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ،
٢٥٧ ، ٢٦١ ، ٢٦٥ ، ٢١٧ ،
٢١٨

- ١٦ - آرثر (بطل روائي للبلزاك) ٣١ ، ٣٢
 ١٧ - استراليا ٤٥
 ١٨ - اسماعيل (شخصية فنية ليحيى حقي) ١٣٦ ، ١٣٧
 ١٩ - افريقيا ٤٥
 ٢٠ - الازهر ٢٥٩
 ٢١ - الالزاس (احد اقاليم فرنسا) ١٧٦
 ٢٢ - الامازون (خوض نهر باميركا اللاتينية) ٤٥
 ٢٣ - الفريد (شخصية فنية لكونيت خوري) ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٩٤
 ٢٤ - ام ابراهيم (شخصية فنية ليوسف ادريس) ٢٦٢
 ٢٥ - ام جورج (شخصية فنية ليوسف ادريس) ٢٥٦
 ٢٦ - ام حنفي (شخصية فنية للمجيب محفوظ) ١١٣
 ٢٧ - ام سيد (شخصية فنية ليوسف ادريس) ٢٥٢
 ٢٨ - ام مريم (شخصية فنية للمجيب محفوظ) ١٠٩ ، ١١١
 ٢٩ - اميركا الجنوبية ٤٥
 ٣٠ - اميركا الشمالية ٢٤٨ ، ٢٧٠
 ٣١ - امينه (شخصية فنية لاحسان عبد القدوس) ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ٢٠٢
 ٣٢ - امينه مادم (شخصية فنية للمسحار) ٢٢٧
 ٣٣ - اميره (شخصية فنية لصوتي عبد الله) ٢٧٢ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣١٠
 ٣٤ - انكلترا ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤
 ٣٥ - انكلترا ٤٣ ، ٤٨
 ٣٥ - انرييس (شخصية من الادب الفرعوني) ١٥ ، ١٦
 ٣٦ - انيس (د. عبد العظيم) ٨٣
 ٣٧ - اوجستينو (شخصية فنية لموراليا) ٥٨ ، ٥٩
 ٣٨ - اوديت (بطل اسطورة يونانية) ١٦٨ ، ٣٠٢ ، ٣٠٥
 ٣٩ - اوروبا ٤٦ ، ٤٨ ، ٧٩ ، ١٤٣ ، ١٩٩ ، ٢٠٩ ، ٢٣٧ ، ٢٦٩
 ٤٠ - اوريا الحثي (شخصية من القوراة) ١٣ ، ١٤
 ٤١ - ايطاليا ٥١

١٥

٤٢ - باتا (شقيق أنوبيس في « قصة

الاخوين » من الادب المصري القديم)

٤٣ - باريس

١٥

٢٩ ، ٥٠ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ،

١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٨٠ ، ١٨١ ،

٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ،

٤٤ - بثينة (شخصية فنية لعبد الحميد

السحار)

٢٢٧ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ،

٢٣٥ ، ٢٣٦ ،

١٩٥

٤٥ - البحر الاحمر

١١٦

٤٦ - بدور (شخصية فنية لنجيب محفوظ)

١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ،

١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ،

١٥١ ، ١٥٦ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ،

١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ،

٢٤٠ ، ٢٥٢ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ،

٤٧ - الهدوي (محمود)

٤٨ - برج بابل (برج اسطوري ورد ذكره

في التوراة)

١٧٠

٤٩ - بديعه (شخصية فنية للسحار)

٢١٧

٥٠ - برنارد (كلود)

٢٨

٥١ - بولتي

١٤٨

٢٦٧ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ،

٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٨٤ ،

٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ،

٢٩٨ ، ٣٠١ ، ٣٠٤ ، ٣١٥ ،

٥٢ - بعلبكي (ليلي)

٦٣

٥٣ - بغداد

٢١٠

٥٤ - بكر (شخصية روائية لعبد القدوس)

٢١٧

٥٦ - بلال (مؤذن الرسول)

٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ،

٤٣ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ،

١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ،

١٣١ ، ١٣٩ ،

٥٨ - بعبه (شخصية فنية ليحيى حقي)

- ٥٩ - بذك باركليز (مصرف انكليزي لمي
القاهرة اعمته الثورة) ١٩٥
٦٠ - بهاء (شخصية فنية لليلى بعلبكي) ٢٧٢ , ٢٨٤ , ٢٨٩
٦١ - بوقاري (ايما - بطلة روايسة
لقلوبير) ٣٢ , ٣٣ , ٣٤ , ٣٥ , ٣٧
٦٢ - بوكاشيو (جيوفاني) ٢٤
٦٣ - بول (شخصية لموسان) ٤٢
٦٤ - بومارشيه ١٩
٦٥ - بونشير ٢٣
٦٦ - بياتريس (بطلة قصة ليوكاشيو) ٢٤
٦٧ - بيروت ٢٧٣
٦٨ - بين القصيرين (احد شوارع القاهرة
الفاطمية) ١٠٧ , ١٠٨ , ١٠٩ , ١١٣

ت

- ٦٩ - تزيلنغ ٤٣
٧٠ - تشاتراي (الليدي) بطلة د. ٥٨
لورنس ٤٤ , ٤٥
٧١ - تشيكوف (انطون) ١٤٣
٧٢ - تقي الدين (خليل) ٦٦
٧٣ - تولستوي (ليو) ١٩٨
٧٤ - تيمور (محمود)

ث

- ٧٥ - ثورو (هنري) ١٤٨

ج

- ٧٦ - جابر بن البقال (شخصية فنية لنجيب
محفوظ) ٩٨
٧٧ - جاسر هليدي (شخصية فنية ليعبي
حقي) ١٣٥ , ١٣٦ , ١٣٧ , ١٣٨ , ١٤٠

- ٧٨ - جان (شخصية فنية لمويسان) ٤١ ، ٤٢
٧٩ - جانين مونترو (شخصية فنية لتسهيل
اأريش)
١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ،
١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ،
١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ،
١٠٩ ، ١١٤ ، ١٢٣ (شخصية فنية لنجيب محفوظ)
١٤٥ ، ١٤٦ (جميلة (شخصية فنية لأمود اليندي))
٢٩٥ ، ٢٩٦ (جورج (شخصية فنية لكوليت خوري))
٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ (بطلا رواية ليلزاك)
٤١ ، ٤٢ (جوليان (شخصية فنية لمويسان))
٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ (جويس (جيمس))
٣٧ (جوليت (بطلا مسرحية شكسبير))
٨٧ (الجيزة (محافظة مصرية جنوب
القاهرة))
٢٣٢ (جيم (شخصية فنية لمورافيا))
٦٠ (جيمس (هنري))
٢٠ ، ٢٣ ، ٤٠ (جيوفانا (بطلا فنية لبونشير))
٢٣

ح

- ٩١ - حامد (شخصية فنية لأمود حسين
ميكل)
٩٢ - (الاسطى) حسن - شخصية فنية
ليحيى حقي
١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ،
١٣١ ، ١٣٢
٩٢ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٩ (شخصية فنية لنجيب محفوظ)
١٦ (حسن (د. سليم))
٦٣ (حسن (محمد عبد الفنى))
٩٢ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٨ (شخصية فنية لنجيب محفوظ)
٩٧ - الحسين (مسجد وحى بالقاهرة
المزية)
١١١ ، ١١٢ ، ١١٩
٩٢ ، ٩٤ (حسين (شخصية فنية لنجيب محفوظ)
٩٩ - حقي (يحيى)
٦٨ ، ٧١ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ،
١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٣٥

١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ٢٤٠

٣١٨ ، ٣١٩

٧٣

٢٢٧ ، ٢٤٠ ، ٢٢٢

٢٢٠ ، ٢٢١

١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٧

١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧٠

١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٩

١٨١ ، ١٨٢ ، ٣١٨

١٠٠ - الحكيم (توفيق)

١٠١ حلمي (شخصية فنية للسحار)

١٠٢ - حمدي (شخصية فنية للسحار)

١٠٣ - حميدة (شخصية فنية لنجيب محفوظ)

محفوظ

١٠٤ - الحى اللاتيني (الدائرة الادارية

الخامسة في باريس)

خ

٢٠٢ ، ٢٠٣ ١٠٥ - خالد (شخصية روائية لمحمد القديس)

١٠٦ - خان الخليسي (حي في القاهرة

الفاطمية)

٩٩

١١٧ ، ١٢١ ١٠٧ - خديجة (شخصية فنية لنجيب محفوظ)

١٠٨ - الخندق العميق (احد احياء بيروت

القديمة)

١٧

١٠٩ - خورشيد (شخصية فنية لصوفي

عيد الله)

٢٧٢ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣١٠

٣١١ ، ٣١٤

٢٦٧ ، ٢٧٢ ، ٢٨٧ ، ٢٨٩

٢٩٠ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٨

٣٠١ ، ٣١٤ ، ٣١٥

١١٠ - خوري (كوليت سهيل)

١١١ - خيرية (شخصية فنية ليحيى حقي)

١٣٩

د

١١٢ - (الليدي) دارلي - بطلة رواية لبلزك

١١٣ - داود (شخصية ملك في التوراة)

١٤ ، ١٥

١١٤ - دليلة (شخصية في التوراة)

١١ ، ١٨ ، ١٩

١١٥ - دواره (فؤاد)

٢٠٥

- ١١٦ - دون جوان (بطل مسرحية موليير) ٢٦ ، ٢٧
 ١١٧ - دون كيشوت (بطل رواية سرفانتس) ٢٥
 ١١٨ - فيثو ١٩

ج

- ١١٩ - راي (جون) ٦١
 ١٢٠ - رجا (شخصية فنية لليلى بعلبكي) ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٦
 ١٢١ - رشا (شخصية فنية لكوايت خوري) ٢٧٢ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠
 ١٢٢ - الرشيد (هارون) ٦٣
 ١٢٣ - رفسوان (شخصية فنية لنجيب محفوظ) ١١٧
 ١٢٤ - رمت (شخصية فنية للمسحار) ٢٢٣ ، ٢٢٤
 ١٢٥ - روبولف (شخصية فنية للفروبير) ٢٤
 ١٢٦ - روزالي (شخصية فنية لورسان) ٤٢
 ١٢٧ - روميو (بطل مسرحية شكسبير) ٢٧
 ١٢٨ - روم (شخصية فنية لكوايت خوري) ٢٧٢ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٩٠ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٧

ز

- ١٢٩ - زبيده (شخصية فنية لمحمود) ١٠٩ ، ١١٢ ، ١١٤
 ١٣٠ - زغلول (سعد) ١١٤ ، ١١١
 ١٣١ - زهايف (ستيفان) ٦٠
 ١٣٢ - زلفه (شخصية فنية لمحمود) ١٠١
 ١٣٣ - زقاق المسقى (شارع صغير بحي السيدة زينب في القاهرة) ٩٩ ، ١٠٢ ، ١٠٥
 ١٣٤ - زكي (د. احمد كمال) ١٦٨
 ١٣٥ - زوايه المروادة (شخصية فنية لمحمود) ١٠٢ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤
 ١٣٦ - زولا (اميل) ٢٨ ، ٤٠ ، ١١٥ ، ١٢٢
 ١٣٧ - زيزي مانم (شخصية روائية لمحمد القسيس) ٢١٠

- ١٣٨ - زينب (بطلة رواية محمد حسين هيكل)
١٣٩ - زينة (شخصية فنية لسهيل ادريس)
١٤٠ - زياد (شخصية فنية لكرليت خوري)
١٦٩
٢٧٢ ، ٢٨٩ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٤

س

- ١٤١ - سارتر (جان بول)
١٤٢ - ساغان (فرانسواز)
١٤٣ - سالم الاخشيدي (شخصية فنية
لنجيب محفوظ)
١٤٤ - سالومي (شخصية توراتية تحولت
الى نموذج روائي في الاداب العالمية)
١٤٥ - سامي (شخصية روائية لسهيل
ادريس)
١٤٦ - السباعي (يوسف)
١٤٧ - السحار (عبد الحميد جوده)
١٤٨ - السد (حارة يحيى الازهر في القاهرة)
١٤٩ - سدوم وعموره (مدينة توراتية من
جزءين)
١٥٠ - سرفانتس
١٥١ - سرور (نجيب)
١٥٢ - السكاكيني (حي في القاهرة)
١٥٣ - السكرية (شارع باحد احياء القاهرة
الفاطمية)
١٥٤ - سكوت (ايطلين)
١٥٥ - سليم (شخصية فنية لكرليت خوري)
١٥٦ - سليم باشا شبلي (شخصية فنية
للسحار)
١٥٧ - سليمان (شخصية فنية لحنظله)
٥٦ ، ٥٧
٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٢٠٥
٢٠٩ ، ٢٧٧ ، ٢٩٢
٨٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١
٩٥ ، ٩٨
١٩
١٧٠
١٨٤
٢١٧ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٣
٢٢٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢١٨
٢٥٩
١٠
٢٥
٨٢ ، ١١١ ، ١٦٨
١٠٠
١١٦
٤٨
٢٩٥ ، ٢٩٩
٢٢٧ ، ٢٣٤
٩٢

- ١٥٨ - سليمان باشا (شارع بالقاهرة يدعى الآن طلعت حرب)
١٠٦ ، ٢٣٢ ، ٢٢٣
- ١٥٩ - سمالوط (مدينة صغيرة في صعيد مصر)
١٥٨
- ١٦٠ - سمير حسام الدين (شخصية فنية لعبد القدوس)
٢٠٧ ، ٢٠٨
- ١٦١ - سناء (شخصية فنية ليوسف ادريس)
٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠
- ١٦٢ - سهر (شخصية فنية للسحار)
٢٢٣ ، ٢٢٤
- ١٦٣ - سوزان (شخصية فنية لسهييل ادريس)
١٦٩
- ١٦٤ - سوسن (شخصية فنية للسحار)
٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧
- ١٦٥ - سوسن (شخصية فنية لمخلوط)
١٢٠ ، ١٢٢
- ١٦٦ - سويلم (شخصية فنية للسحار)
٢٢٥ ، ٢٢٦
- ١٦٧ - السيد سليم (شخصية فنية لمخلوط)
١٠٣ ، ١٠٥
- ١٦٨ - سيد (شخصية فنية لعمود البدوي)
١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧
- ١٦٩ - سيد (شخصية فنية ليوسف السباعي)
٢٥١
- ١٧٠ - سيمون (شخصية فنية لسهييل ادريس)
١٦٩

ش

- ١٧١ - الشاروني (يوسف)
١٨١
- ١٧٢ - شبرا (هي في القاهرة)
٢٢٢
- ١٧٣ - شرف (شخصية فنية للسحار)
٢٢٢
- ١٧٤ - شرف (شخصية فنية ليوسف ادريس)
٢٥٩
- ١٧٥ - شريفه (شخصية فنية لعبد القدوس)
٢١٢
- ١٧٦ - شهبان (شخصية فنية للسحار)
٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٥
- ١٧٧ - شل (شركة بترويل)
١٩٥
- ١٧٨ - شمشون (شخصية توراتية)
١١ ، ١٨
- ١٧٩ - شهرت (شخصية فنية ليوسف ادريس)
٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩
- ١٨٠ - شهریار (من شخصيات ألف ليلة وليلة)
١٤٤

هـ

- ١٨١ - صافي (شخصية فنية لمجد القدوس) ٢٠٧
 ١٨٢ - صبحي (شخصية فنية لسهيل ادريس) ١٦٧ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٦
 ١٨٣ - الصديق (أبو بكر) ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩
 ١٨٤ - صلاح (شخصية فنية لمحمود البدوي) ١٦٢ ، ١٦٣
 ١٨٥ - صلاح (شخصية فنية للسحار) ٢١٧

ظ

- ١٨٦ - طنطاوي (شخصية فنية ليوسف ادريس) ٢٤٢ ، ٢٤٣

ط

- ١٨٧ - الطاهر (هي في القاهرة) ١٠٠

ع

- ١٨٨ - عادل (شخصية فنية لمجد القدوس) ٢٠١ ، ٢٠٤
 ١٨٩ - عايدة (شخصية فنية للمليح بعلبكي) ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٧ ، ٢٨٨ ، ٢٩٧
 ١٩٠ - عايدة (شخصية فنية لمحمود) ١١٦ ، ١١٩
 ١٩١ - عياده بك (شخصية فنية لميوسف ادريس) ٢٤٦
 ١٩٢ - عباس (شخصية فنية لمحمود البدوي) ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥٢ ، ١٥٣
 ١٩٣ - عباس (شخصية فنية لمجد القدوس) ١٩٠ ، ١٩٣
 ١٩٤ - عباس الحلو (شخصية روائية لمحمود) ١٠٤ ، ١٠٥
 ١٩٥ - عباس شله (شخصية فنية لمحمود) ١٠١
 ١٩٦ - عبد الخالق (شخصية روائية للسحار) ٢٢٧ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤
 ٢٢٥ ، ٢٢٦
 ١٩٧ - عبد السميع (شخصية فنية للآشوين) ٦٩ ، ٧٠

- ١٩٨ - عبد القدوس (احسان)
١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ،
١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٣ ،
١٩٤ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ،
٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ،
٢٠٩ ، ٣١٨
- ١٩٩ - عبد الكريم (شخصية فنية ليوسف
انريس)
٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤
- ٢٠٠ - عبد الله (شخصية فنية ليوسف
انريس)
٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ،
١٨٤
- ٢٠١ - عبد الله (عبد الحليم)
٢٠٢ - عبد الله (صوفي)
٢٦٧ ، ٢٧٢ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ،
٢٠٢ ، ٣١٤ ، ٣١٥
- ٢٠٣ - عبد المنعم شوكت (شخصية فنية
لمحفوظ)
١١٦ ، ١٦٧
- ٢٠٤ - عبده بك (شخصية فنية لعبد القدوس)
١٩٥ ، ١٩٩
- ٢٠٥ - عبید (عيسى)
٧١ ، ٧٢
- ٢٠٦ - عثمان (شخصية فنية للسحار)
٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١
- ٢٠٧ - عثمان (شخصية فنية لسهيل انريس)
١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٦
- ٢٠٨ - العراق
٦٣
- ٢٠٩ - عرفة (شخصية فنية ليوسف انريس)
٢٦٧
- ٢١٠ - عرفة (شخصية فنية للسحار)
٢٢٥ ، ٢٢٦
- ٢١١ - عزيز (شخصية فنية لعبد القدوس)
٢٠٧
- ٢١٢ - عزيزه (شخصية فنية ليوسف انريس)
٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤
- ٢١٣ - عزيزه (شخصية فنية لمحمد حسين
ميكل)
٦٧
- ٢١٤ - طية (شخصية فنية لعبد القدوس)
٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤
- ٢١٥ - علي طه (شخصية فنية لمحفوظ)
٨٤ ، ٨٦ ، ٩١ ، ٩٨ ، ١٠١
- ٢١٦ - عليوي (شخصية فنية ليحيى حقي)
١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ،
١٣٩
- ٢١٧ - عمر (شخصية فنية للسحار)
٢٢٣ ، ٢٢٤
- ٢١٨ - هراد (توفيق يوسف)
٦٥ ، ٦٦
- ٢١٩ - عوني (شخصية فنية لصوفي عبد الله)
٢٧٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤
- ٢٢٠ - حيايد (د. شكري محمد)
٧ ، ١٦ ، ٢٤٠

ع

- ٢٢١ - غاردن سيتي (حسي راق وسط
٢٢٧ القاهرة)
٢٢٢ - غريب (شخصية فنية ليوسف
٢٥٢ ادريس)
٢٢٣ - غلاسكو
٤٨
٢٢٤ - غيل (دارلنغ) شخصية لكالدويل
٥٢

ف

- ٢٢٥ - فاطمة (شخصية فنية ليوسف ادريس)
٢٢٦ - فرانسواز (شخصية فنية لسهيل
ادريس)
١٦٧ ، ١٦٩ ، ١٧٦ ، ١٧٨
١٧٩
٢٢٧ - فرج (شخصية فنية ليوسف ادريس)
٢٢٨ - فرج (شخصية فنية لمحفوظ)
١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦
٢٢٩ - فرد (شخصية فنية لسانتر)
٥٧ ، ٥٨
٢٣٠ - فردوس (شخصية فنية للمسحار)
٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧
٢٣١ - فرغلي (شخصية فنية ليوسف
ادريس)
٢٥٨
٢٣٢ - فرنسا
١٦٧
٢٣٣ - فرويد (سيغموند)
٤٣ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩
٢٣٤ - فرويد الفندي (شخصية فنية لمحفوظ)
٩٨
٢٣٥ - فكري (شخصية فنية ليوسف ادريس)
٢٦٤
٢٣٦ - فلوبيير (جوستاف)
٣٢ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧
٣٨
٢٣٧ - فهمي (شخصية فنية لمحفوظ)
١١٣
٢٣٨ - فهمي (عبد الرحمن)
٢٤٠
٢٣٩ - فوار (ملور)
٢٧٥
٢٤٠ - فؤاد (شخصية فنية للمسحار)
٢٢٣ ، ٢٢٤
٢٤١ - فؤاد (شخصية فنية لسهيل ادريس)
١٦٧ ، ١٦٩ ، ١٧٦ ، ١٧٨
١٧٩
٢٤٢ - فؤاد (شخصية فنية لمحفوظ)
١١٦ ، ١١٩

- ٢٤٢ - فورتينييه (شخصية روائية لمبدد
القدوس) ١٩١ ، ١٩٢
٢٤٤ - فورييه (شارل) ١٦٨
٢٤٥ - فوكتر (وليم) ٤٩
٢٤٦ - فيسيرا (شخصية من الاساطير
اليونانية) ١٦
٢٤٧ - فيلكس (بطل روائي لهلزاك) ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٣

ق

- ٢٤٨ - قاسم بك فهمي (شخصية فنية لتنجيب
محفوظ) ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ،
٩١ ، ٩٨
٢٤٩ - القاهرة ٦٣ ، ١٨٩ ، ٢٢٥
٢٥٠ - قصر الشوق (شارع بالقاهرة
الفاطمية) ١١٥
٢٥١ - قطب (سيد) ٢١٧
٢٥٢ - القلعة (حي بالقاهرة الفاطمية) ١١٢
٢٥٣ - القلماوي (د - سهر) ١٦
٢٥٤ - قمر الزمان (من شخصيات الف ليلة
وليلة) ١٦

ك

- ٢٥٥ - كاترين (شخصية فنية لهمنغواي) ٥٠ ، ٥١
٢٥٦ - كازانوف ٢١٧
٢٥٧ - كالدويل (ارستكين) ٥٢
٢٥٨ - كامبي (البير) ٢٧٣
٢٥٩ - كمال (شخصية فنية للسبحار) ٢٢٠ ، ٢٢١
٢٦٠ - كمال (شخصية فنية لكويت خوري) ٢٧٢ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ،
٢٩٩
٢٦١ - كمال عبد الجواد (شخصية فنية
لمحفوظ) ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ،
١١٩

٢٦٢ - كوثر (شخصية روائية لمبدع القوس) ٢٠٦ ، ٢٠٧

ج

٢٦٢ - لاشين (محمود طاهر)	٦٨ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٢٤٠
٢٦٤ - ليسان	٦٦
٢٦٥ - لسنغ	١٩
٢٦٦ - لندن	١٩٤ ، ٢٠٨ ، ٢٧٧
٢٦٧ - لنده (شخصية فنية ليوسف ادريس)	٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤
٢٦٨ - لورنس (د. ه)	٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ١٤٨
٢٦٩ - لوط (شخصية توراتية)	١٠ ، ١٨
٢٧٠ - لوكا (شخصية فنية لمورافيا)	٥٩
٢٧١ - لوليتا (بطلة الرواية المعروفة باسمها لناديو كوف)	٦١ ، ٦٢
٢٧٢ - لويس (بيير)	١٩
٢٧٣ - ليزي (شخصية فنية لسانتر)	٥٧ ، ٥٨
٢٧٤ - ليلي (شخصية فنية لكويت خوري)	٢٩٤
٢٧٥ - ليليان (شخصية فنية لسهيل ادريس)	١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٧٦
٢٧٦ - لهن (١٠ و)	٦٤
٢٧٧ - ليتا (شخصية فنية لليلي بعلكي)	٢٧٢ ، ٢٨٨ ، ٢٩٧
٢٧٨ - ليون (شخصية فنية للولبير)	٢٤ ، ٣٥

د

٢٧٩ - مارغريت (شخصية فنية لسهيل ادريس)	١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٧٦
٢٨٠ - ماريا (شخصية فنية للسحار)	٢٢١
٢٨١ - مالطة	١٩٥
٢٨٢ - المامون	٦٣
٢٨٣ - مامون رهوان (شخصية فنية لتجيب محفوظ)	٨٤ ، ٨٩ ، ٩١ ، ٩٨ ، ١٠١
٢٨٤ - المتوكل	٦٣
٢٨٥ - متولي عبد الصمد (شخصية فنية لحنظله)	١٠٩

٢٨٦ - مصحوب عبد الدائم (شخصية فنية
لمحفوظ)
٨٥ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١
٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠١
٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٨٢
٨٤ ، ٨٥ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ٩٨
١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٧
١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢
١٢٢ ، ١٢٣
٢٦٢
٢٨٨ - محمد (شخصية فنية ليوسف ادريس)
٢٨٩ - محمد الهندي (شخصية فنية ليوسف
البريس)
٢٩٠ - محمد رشوان (شخصية فنية
لمحفوظ)
٢٩١ - محمد علي (شارع فني قديم شهير
بالقاهرة)
٢٩٢ - محمود (شخصية فنية ليحيى حقي)
٢٩٣ - محمود (شخصية فنية لعبد القوس)
٢٩٤ - منحت (شخصية روائية لعبد
القوس)
٢٩٥ - مرسى (شخصية فنية للمصارع)
٢٩٦ - مريم (شخصية فنية لمحفوظ)
٢٩٧ - مريم (الطراء)
٢٩٨ - مصر
٦٣ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٩٩
١١٥ ، ١١٤
٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٥
٢٢٢ - مصر الجديدة (حي في شمال القاهرة)
٣٠٠ - مصطفى (شخصية روائية لعبد
القوس)
٣٠١ - مصطفى (شخصية روائية أخرى
لعبد القوس)
٣٠٢ - الملائكة (نازك)
٣٠٣ - مويسان (حي دبي)
٣٠٤ - مورانيا (البرق)
٣٠٥ - مورجان

- ٤٠ - ٣٠٦ عوقا (شخصية فنية لاميلا زولا)
 ٢٦ - ٣٠٧ موليير
 ٦٠ - ٣٠٨ عونت كارانو
 ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ - ٣٠٩ ميرزا (شخصية فنية لليلي بعلبيكي)

ن

- ٦٢ ، ٦١ - ٣١٠ نابوكوف (فلانيمير)
 ٢٩٤ ، ٢٩٠ - ٣١١ نانيا (شخصية فنية لكرايت خوري)
 ٢١٢ - ٣١٢ نادية لطفي (شخصية روائية لعبد
 القنوس)
 ٢٠٨ ، ٢٠٧ ، ٢٠٦ - ٣١٣ نانا (بطل الرواية المعروفة باسمها
 لاميلا زولا)
 ٤٠ ، ٣٩ ، ٣٨ - ٣١٤ نانا (الدمية - شخصية لليلي بعلبيكي)
 ٢٧٤ - ٣١٥ ناهده (شخصية لسهيل اديس)
 ١٨٠ ، ١٧٦ - ٣١٦ نجوى (شخصية لكرايت خوري)
 ٢٩٤ - ٣١٧ نديم (شخصية لليلي بعلبيكي)
 ٢٧٣ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٨٣ ، ٢٨٩
 ١٥٤ ، ١٥٥ - ٣١٨ نرجس (شخصية لعمود البديوي)
 ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٥٥ - ٣١٩ نرجس (شخصية ليحيى حلي)
 ١٥٦ ، ١٥٧
 ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥٢ ، ١٥٣ - ٣٢٠ نعمان (شخصية فنية لعمود البديوي)
 ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ - ٣٢١ نفيسة (شخصية فنية لمحفوظ)
 ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠٣
 ١٤٤ - ٣٢٢ النقاش (رجاء)
 ١١٣ - ٣٢٣ نور (شخصية فنية لمحفوظ)
 ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٢ - ٣٢٤ نونو الغياط (شخصية فنية لمحفوظ)
 ٣٢٥ - ٣٢٥ نوسبوس (شخصية من الاساطير
 اليونانية)
 ١٦ - ٣٢٦ نيوتن (اسحق)

- ٢٢٧ - هاني (شخصية فنية لليلي بملكي) ٢٧٢
 ٢٢٨ - هايمن (ستانلي ادغار) ٢٧
 ٢٢٩ - هينغواي (ارنست) ٥١ ، ٥٠ ، ٤٩
 ٢٣٠ - هنري (شخصية فنية لسهيل ادريس) ١٧٥
 ٢٣١ - هنري (الملازم - شخصية فنية)
 لهينغواي (٥١ ، ٥٠)
 ٢٣٢ - هوف (دروشي) ٤٤
 ٢٣٣ - هولمان (فريديك) ٤٩ ، ٤٨
 ٢٣٤ - ميكل (د - محمد حسين) ٧١ ، ٦٧ ، ٦٦
 ٢٣٥ - ميلين (شخصية فنية لسهيل ادريس) ١٦٩

ج

- ٢٣٦ - الورداني (ابراهيم) ٧٩
 ٢٣٧ - وايلد (اوسكار) ١٩
 ٢٣٨ - وست (راي) ٤٩
 ٢٣٩ - وليم (شخصية فنية لعبد القدوس) ٢١٢
 ٢٤٠ - وقاص (سعد بن ابي) ٢٦٧
 ٢٤١ - ويل (شخصية فنية لكالدويل) ٥٢

ح

- ٢٤٢ - ياسين (شخصية فنية لمحمود) ١٠٨ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢
 ٢٤٣ - يتدبع بنت اليحاف (شخصية فنية) ٩٢
 ٢٤٤ - يوسف الصديق (شخصية فنية للتوراة)
 واققرآن (١٢ ، ١٦ ، ١٨)
 ٢٤٥ - يوسف النجار (شخصية فنية لمحمود)
 الهديوي (١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٧)
 ٢٤٦ - يونسيس (بطل الرواية المروقة)
 باسمه لهيمس جويس (٤٧)
 ٢٤٧ - يولاند (شخصية فنية لعبد القدوس) ١٩٤ ، ١٩٨
 ٢٤٨ - يونغ ٦

المصادر

١ - أعمال أدبية (عربية)
(الطباعات التي اعتمد عليها البحث)

- ١ - ادريس (د . سهيل) : ● الحي اللاتيني - رواية - دار الآداب - بيروت ١٩٥٥
- ٢ - ادريس (د . يوسف) : ● أرخص ليالي - مجموعة قصص - سلسلة الكتاب الذهبي - القاهرة ١٩٥٤
● ليس كذلك - مجموعة قصص - المكتب الدولي للترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٧
● حادثة شرف - مجموعة قصص - دار الآداب - بيروت ١٩٥٨
● الحرام - رواية - الكتاب الذهبي - القاهرة ١٩٥٩
- ٣ - البديوي (محمود) : ● الرحيل - مجموعة قصص - ١٩٢٥
● رجل - مجموعة قصص - ١٩٣٦
● الذئاب الجائعة - الكتاب الذهبي - القاهرة ١٩٥٧
● العربية الأخيرة - الكتاب الفلسفي - القاهرة ١٩٥٨
● الامرج في الميناء - الكتاب الفضي - القاهرة ١٩٥٨
- ٤ - الحكيم (توفيق) : ● الرباط المقدس - رواية - الكتاب الذهبي - القاهرة ١٩٥٥
- ٥ - الصحار (عبد الحميد) : ● مميزات الشياطين - مجموعة قصص - لجنة النشر للجامعيين - القاهرة ١٩٤٦
جودة ١ : ●
- صدى السنين - مجموعة قصص - لجنة النشر للجامعيين - القاهرة ١٩٥١
● المستنقع - مجموعة قصص - الكتاب الفضي - القاهرة ١٩٥٧
● امرأة من فلسطين - مجموعة قصص - الكتاب الفضي - القاهرة ١٩٥٩

- الحصاد - رواية - مكتبة مصر -
القاهرة - ١٩٦٠
- جسر الشيطان - رواية - مكتبة مصر -
القاهرة - ١٩٦٢
- ٦ - بعلبكي (ليلي) : ● أنا أحيا - رواية - دار شعر - بيروت -
١٩٥٨
- الألهة المسوخة - رواية - بيروت -
١٩٦٠
- ٧ - حقي (يحيى) : ● قنديل أم هاشم - رواية - سلسلة «أقراء»
- دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٠
- دماء وطن - مجموعة قصص - «أقراء»
دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٥
- أم الحواجز - مجموعة قصص - الكتاب
الذهبي - ١٩٥٥
- ٨ - خوري (كوليت سهيل) : ● أيام معه - رواية - دار الأفاق الجديدة
- بيروت - ١٩٥٩
- ليلة واحدة - رواية - دار الأفاق
الجديدة - بيروت - ١٩٦١
- ٩ - عبد القوس (احسان) : ● أنا حرة - رواية - الكتاب الذهبي -
القاهرة - ١٩٥٤
- ابن عمري - رواية - الكتاب الذهبي -
القاهرة - ١٩٥٨
- البنات والصيف - مجموعة قصص -
الكتاب الذهبي - القاهرة - ١٩٥٩
- لا أنام - رواية - الكتاب الذهبي -
القاهرة - ١٩٦٠
- الغيط الرقيق - مجموعة قصص -
الكتاب الذهبي - القاهرة - ١٩٦١
- ١٠ - عبد الله (صوفي) : ● سموع التوبة - الدار العربية للنشر -
القاهرة - ١٩٥٩
- لجنة الجسد - الدار العربية للنشر -
القاهرة - ١٩٥٩
- عاصفة في قلب - كتاب الهلال - القاهرة
١٩٦٢
- ١١ - لاشين (طاهر) : ● يحكى أن - الدار القومية للطبع والنشر
- القاهرة - ١٩٥٩

- ١٢ - محفوظ (نجيب) : ● القاهرة الجديدة ط ٤ مكتبة مصر -
القاهرة - ١٩٦٢
- خان الخليفي ط ٥ مكتبة مصر -
القاهرة - ١٩٦٢
- زقاق الدق ط ٤ الكتاب الذهبي -
القاهرة - ١٩٦١
- للسراب ط ٢ مكتبة مصر - القاهرة
- ١٩٦٠
- بداية ونهاية ط ٤ الكتاب الذهبي -
القاهرة - ١٩٦١
- بين القصرين ط ٢ مكتبة مصر -
القاهرة - ١٩٦٠
- قصر الشوق ط ٤ مكتبة مصر -
القاهرة - ١٩٦٢
- السكرية ط ٤ مكتبة مصر - القاهرة
١٩٦٢
- ١٢ - ميكل -د- محمد حسين: ● زينب - كتاب الهلال - عدد ٢٢ -
القاهرة - ١٩٥٢

ب - أعمال انجية (انجية)
(يقتصر البحث على ذكر الكتاب والكتاب)

- ١ - بلزلك : ● امرأة في الثلاثين رواية
- ٢ - بوكاشيو : ● قصص الميكاميدون حكايات
- ٣ - جويس (جيمس) : ● يواسيس رواية
- ٤ - زولا (اميل) : ● المصنفون رواية
- فلانا رواية
- ٥ - سانتور (جان بول) : ● للموس الفاضلة مسرحية
- ٦ - ساغون (فرانسواز) : ● صباح الخير ايها الزمن رواية
- ابتسامة ما رواية
- في شهر في سنة رواية
- هل تصين برامز ؟ رواية
- ٧ - بلويير (جوستاف) : ● مدام بوفاري رواية
- ٨ - كالغويل (ارسكين) : ● ارض الله الصغيرة رواية
- ٩ - لورنس (د ه) : ● عشيق الليدي تشاتراي رواية

- ١٠- موبسان (جي - دي) : ● حياة امرأة
رواية
١١- مورافيا (البرتر) : ● امرأة من روما
رواية
● فتاة من الاقاليم
رواية
١٢- مولير : ● دون جوان
مسرحية
١٣- همنفواي (ارنست) : ● وداعا للملاح
رواية
● الشمس تشرق ثانية
رواية

• - دراسات
(مرتبة وفقا لكانها في سياق البحث)

- ١ - البطل في الالب والاساطير - د. شكري محمد عياد - دار المعرفة
القاهرة - ١٩٥٩
- 2 - System of Consanguinity and Affinity of the Human
Family, Washington, Ed. 1871
- ٢ - التوراة - العهد القديم من الكتاب المقدس - سفر التكوين
٤ - التوراة - العهد القديم من الكتاب المقدس - سفر القضاة
٥ - التوراة - العهد القديم من الكتاب المقدس - سفر صموئيل الثاني
٦ - التوراة - العهد القديم من الكتاب المقدس - سفر نشيد الانشاد
٧ - الالب المصري القديم - د. سليم حسن (لا نكر لاسم الناشر او تاروخ
النشر)
٩ - الف ليلة وليلة (دراسة نقدية) - د. سهيل القلموي - دار المعارف -
القاهرة - ١٩٦٠
٩ - فن القصة القصيرة - د. رشاد رهندي - مكتبة الانجلو المصرية -
القاهرة - ١٩٥٩
- 10 - The Critical Performance, Ed. by Stanly Edgar Hyman,
the Portable, New York, 1952
- 11 - The Future of the Novel, Henry James, the Portable,
New York, 1957
- 12 - D. H. Lawrence, Ed. by Dianas Trilling, the Portable,
New York, 1954
- 13 - Some Studies in Modern Novel by Dorothy M. Houe,
London, 1956
- 14 - The Modern Novel in America, Fredrick Hoffman, the
Portable, New York, 1958
- 15 - The Short Story in America, Kay B. West, New York,
1950

- ١٦ - ملاح من المجتمع العربي - محمد عبد الغني حسن - سلسلة القراء
- دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٩
- ١٧ - انكليزي يتحدث عن عصر - ١٠ و - لين - ترجمة لاطمة محبوب -
سلسلة د كتب للجميع - القاهرة - ١٩٥٦
- ١٨ - القصة في لبنان - الدكتور سهيل اندريس - مطبوعات معهد الدراسات
العربية - القاهرة
- ١٨ - نهر القصة المصرية - يحيى حقي - المكتبة الثقافية - الدار المصرية
للكتاب - القاهرة - ١٩٦٢
- ١٩ - في الثقافة المصرية - محمود المالم وعبد العظيم انيس - دار الفكر
الجديد - بيروت - ١٩٥٥

د - مجلات

- ١ - الثقافة الوطنية - اللبنانية - شهرية
- ٢ - المجلة الشهرية - المصرية - شهرية
- ٣ - الشهر - المصرية - شهرية
- ٤ - الاداب - اللبنانية - شهرية
- ٥ - الادب - المصرية - شهرية
- ٦ - العالم العربي - المصرية - اسبوعية

فهرس تحليلي

من

- مقدمة الطبعة الرابعة ٤
- مدخل : د الجنس والفن
والانسان ٥

(١ - محور الفن منذ
شهر التاريخ)

- الملاحظات الجنسية في المجتمع
اليوناني والاساليب التعبير عنها ٨٦
- بداية الملكية الفرعية لوسائل
الانتاج و الزواج وما صاحب
ذلك من تغييرات ، ترويضها
التوراة والادب اليوناني القديم
والادب الفرعوني والف ليلة
وليلة ٩ - ٢٠

(٢ - تطور مفهوم الجنس
عبر العصور)

- اتجاهات فنية أم مدارس أدبية ٢١-٢٢
- الأدب الإيطالي وقضية الجنس
- ٢٢-٢٥ في القرن الرابع عشر
(بونشيو و بوكاتشيو و قصص
الديكاميرون)
- نهاية العصور الوسطى وبداية
النهضة من سرفانتس في « دون
كيخوته » إلى موليير في « دون
جوان » ٢٥-٢٧
- القرن الثامن عشر وبداية عصر
الواقعية النفسية (بلزاق) والطبيعية
(زولا) والفنية (فلوبير) حتى
القرن التاسع عشر في الأدب
الفرنسي ٢٧-٤٠
- تشكلات العصر الحديث من
موبسان إلى د. ه. لورانس في
بنيطانيا وظهور فرويد في
التحليل النفسي وجي. جويس
في رواية « ثيار الجمهور » ٤١-٤٩
- انتقال العدوى إلى الولايات
المتحدة الأمريكية على يد فوكس
و همنغواي وكالديل ٤٩-٥٢
- الموجات الجديدة في فرنسا من
سارتر إلى سافان، وعودتها إلى
إيطاليا في أدب مورافيا وإلى
ألمانيا في أدب ستيفان زفايج ،
ثم إلى أمريكا في أدب نابوكوف
الروسي الأصل بروايته « توليتا » ٥٢-٦٢

(٣ - أزمة الجنس في
القصة العربية)

- العصر العباسي في بغداد
- ٦٢-٦٤ والفاطمي في القاهرة
- ميلاد القصة في لبنان وعصر

وتجسيدها لازمات الجنس في
الشرق العربي (توفيق يوسف
عواد ، خليل تقي الدين ، محمد
حسين هوكل ، محمود طاهر لاشين
وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم)
أي حتى مولد العصر الحديث
« العربي » في الثلث الأول من
القرن العشرين - قضية الصدام
الحضاري مع الغرب والتراث
والثقافتين بين الريف والمدينة ،
والرومانسية العربية .

٧٤-٦٥

الفصل الأول : معنى الجنس عند نجيب محفوظ

٧٥

- خريطة « الازمة » في لب نجيب محفوظ ٧٧-٧٦
- رواية « السراب » والعقدة الازمائية ٨٢-٧٧
- قضية الجنس في حياة الطبقة المتوسطة المصرية ٨٣-٨٢
- رواية « القاهرة الجديدة » وتنوعات الازمة الجنسية لدى جرائع البرجوازية الصغيرة ٩١-٨٤
- رواية « بداية ونهاية » والاساس الاقتصادي لهزيمة القيم عند البرجوازية الصغيرة ٩٥-٩١
- مقارنة بين جنين الازمة في « القاهرة الجديدة » ومولدها في « بداية ونهاية » ٩٨-٩٥
- انعكاسات الحرب الثانية على مخان الخليط ، و « زقاق المدق » ١٠٠-٩٩
- رومانتيكية « الجنس » بين الحياة والموت في الاحياء الشعبية من القاهرة القديمة (خان الخليط) ١٠٢-١٠٠
- دور الاستعمار الانكليزي في صناعة القيم (الجديدة) التي تسحق البرجوازيين الصغار تحت لقدام الطموح غير الشرعي ١٠٦-١٠٢
- « ثلاثية بين القصرين » وملحمة التاريخ المصري بين عامي ١٩١٧ و ١٩٤٤ ١٠٨-١٠٧
- وجهها « السيد احمد عبد الجواد » وجهان لمجتمع كامل ١١٢-١٠٨
- « ياسين » والوراثة الاجتماعية والمعضوية ١١٤-١١٢

- « كمال عبدالجواد » والتعبير عن جيل الأساة ١١٥-١١٩
- محفوظ بين بلزلك وزولا ١٢٠-١٢١
- الجيل الجديد ، جيل الارمينيات ، يستقبل الازمة ١٢٢-١٢٣

الفصل الثاني : « احتجاج بين الطين والدماء » ١٢٥

- الجنس كتمهيد عن الذات في أدب يحيى حقي ١٢٦
- الجنس في حياة الفقراء من الداخل والخارج ١٢٧-١٣٠
- الجنس كقوة دافعة تتصارع مع بقية القوى ١٢١
- الجنس كأداة صراع في الوجود البشري ١٣٢-١٣٥
- الجنس كلفز يرافف لفرز الحياة ١٣٦-١٣٧
- الطبيعة البشرية للفرد وتختلف الوعي ١٣٨-١٤٠

الفصل الثالث : « الموت والجنس في أدب الهدوي » ١٤١

- جيل الرواد من التأثير بمويسان الى التأثير بنفسيكوف ١٤٢-١٤٣
- « القصة القصيرة » كقالب تعبيرى وحيد عند الهدوي، وتأثره ميكرا بشهرار الف ليلة وليلة ١٤٤-١٤٥
- الجنس كرمز للحياة والموت ١٤٦-١٤٨
- المحز ورواية المصير ١٤٩-١٥٠
- الهدائية في قلب القمطن ، والهمجية في قلب الحضارة ١٥١-١٥٢
- الموت كإب شرعى لصراعات الجنس ١٥٣-١٦١
- الوجود والعدم محور الجنس والفن ١٦١-١٦٤

الفصل الرابع : « العربي في الحي اللاتيني » ١٦٥

- الشرق والغرب وأزمة الجنس ١٦٦-١٦٨
- « وحدة » العربي بين التغلغل الشرقي و « التقسيم » الغربي ١٦٨-١٧٠
- المرأة كمحط للتجربة الوجودية ١٧١-١٧٤
- الجنس كمقياس للقيم وكمعنى للتحرر ١٧٤-١٧٨
- اكتشاف الذات وتحقيق الوجود ١٧٩-١٨٠
- الاتصال والمعاصرة في تنوير الشرق لا في الاقتراب منه ١٨٠-١٨٢

الفصل الخامس : للرجل والمرأة واحسان ثالثهما ١٨٣

- تناقض التجربة الانثوية مع الصياغة الصحفية ١٨٤-١٨٩
- رواية « أنا حرة » وتمهيدها عن الفتاة العربية

- ١٨٩-١٩٤ الجديدة وطموحها في الحرية والعمل
- التناقض - عند عبد القدوس - بين الحب والجنس ، وبين الملكية والحب
 - الجنس كاستعارة للزمن في رواية « أين عمري »
 - معنى الصدق بين الفن والاخلاق في رواية « لا اثم »
 - تباين الرؤية الاجتماعية للسقوط لدى الفئات العليا والفئات السفلى من المجتمع في مجموعة « البنات والصيف »

- ٢١٥ الفصل السادس : « العربي فوق جسر الشيطان »
- مراحل التطور الاجتماعي ولورة الاتجاهات الفكرية والفنية
 - أزمة القيم بين التراث والعصر وبين الدين والحياة
 - تناقض القيم في المجتمع الواحد، والازدواجية بين الفكر والسلوك ، والصراع بين روحانية الشرق ومادية الغرب عند عبد الحميد الصحرار

- ٢٢٩ الفصل السابع : « فلسفة الحرام عند يوسف ادريس »
- جيل الواقعية الجديدة في الادب المصري الحديث بعد ثورة تموز ١٩٥٢
 - « أرخص لبالي » و«س الحياة الجنسية عند الفلاحين - الجنس كمختبر عن الواقع
 - رواية « العيب » والارهاب الاجتماعي
 - مجموعة « حادثة شرف » وخطيئة التناقض بين الوجه البريء والقناع المزيف
 - أزمة « المثقف » من الجنس بين الطمس الاجتماعي وتلايف الذات في « قاع المدينة »
 - رواية « الحرام » كعلامة فارقة في طرزينق التمزق الانساني ولورة التدمير الحديث

- ٢٦٧ الفصل الثامن : « الضياع الحائر بين ليلي وصوفي وكوليت »
- المرأة العربية والادب والجنس
 - ليلي يملكي والحرية في «الكلية المسوخة»
 - الذات والمجتمع في « انا احيا »

- الحب والجنس بين « عقدة » التحرر والعقائد السياسية عند الجيل الجديد ٢٨٦-٢٨٤
- الضياع الشرقي كما تراه كوليت خوري في رواية « أيام معه » ٢٩٤-٢٨٧
- الرومانسية والرمز وضياع المرأة العربية في رواية « ليلة واحدة » ٣٠١-٢٩٥
- العقدة الاوربية في رواية « لعنة الجسد » ٣٠٦-٣٠٢
- الازدواجية والفسراغ والخطيئة في رواية « حاصلة في قلب » ٣١٤-٣٠٦
- الكتابة العربية بين الجيل والحضارة ٣١٥-٣١٤
- خاتمة : « مستقبل الجنس في القصة العربية » ٣٢٠-٣١٧

فهرس عام

الصفحة	الموضوع
٤	مقدمة : الطبعة الرابعة
٥	مدخل : الجنس والفن والإنسان
٧٥	الفصل الأول : معنى الجنس عند نجيب محفوظ
١٢٥	الفصل الثاني : احتجاج بين الطين والدماء
١٤١	الفصل الثالث : الموت والجنس في أدب البدوي
١٦٥	الفصل الرابع : العربي في الحى اللاتينى
١٨٣	الفصل الخامس : الرجل والمرأة واحسان ثالثهما
٢١٥	الفصل السادس : العربي فوق جسر الشيطان
٢٣٩	الفصل السابع : فلسفة الحرام عند يوسف أدريس
٢٦٧	الفصل الثامن : الضياع الحائر بين ليل وصوت وكوليت
٣١٧	خاتمة : مستقبل الجنس في القصة العربية
٣٢٣	فهرس الاعلام
٣٤٢	المصادر
٣٤٦	فهرس تحليلي

مؤلفات الدكتور غالى شكرى

(١) سلامة موسى وازمة الضمير العربى •

- الطبعة الأولى - مكتبة الخانجي - القاهرة ١٩٦٢
- الطبعة الثانية - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٥
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥
- الطبعة الرابعة - دار الأفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٣

(٢) ازمة الجنس فى القصة العربية •

- الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢
- الطبعة الثانية - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧
- الطبعة الثالثة - دار الأفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨

(٣) الملتقى - دراسة فى أدب نجيب محفوظ •

- الطبعة الأولى - مكتبة الزنارى - القاهرة ١٩٦٤
- الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩
- الطبعة الثالثة - دار الأفاق الجديدة بيروت ١٩٨٢
- الطبعة الرابعة - دار الأفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٧
- الطبعة الخامسة - مكتبة اخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨

(٤) ثورة المعتزل - دراسة فى أدب توفيق الحكيم •

- الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦
- الطبعة الثانية - دار ابن خلدون - بيروت ١٩٧٦
- الطبعة الثالثة - دار الأفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢

(٥) ماذا أضافوا الى ضمير العصر ؟

- الطبعة الاولى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ .

(٦) امريكا والحرب الفكرية .

- الطبعة الاولى - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة

• ١٩٦٨ .

(٧) شعرنا الحديث ٠٠٠ الى اين ؟

- الطبعة الاولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٨ .

- الطبعة الثانية - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ .

(٨) ادب المقاومة .

- الطبعة الاولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٠ .

- الطبعة الثانية - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٧٩ .

(٩) منكرات ثقافة تحتفى .

- الطبعة الاولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٠ .

- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤ .

(١٠) معنى المأساة في الرواية العربية .

- الجزء الاول - الرواية العربية في رحلة العذاب .

- الطبعة الاولى - عالم الكتب - القاهرة ١٩٧١ .

- الطبعة الثانية - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠ .

(١١) العنقاء الجديدة هراع الاجيال في الادب المعاصر .

- الطبعة الاولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧١ .

- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧ .

(١٢) تذكريات الجيل الضائع

- الطبعة الأولى - وزارة الاعلام العراقية - بغداد ١٩٧٢
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤

(١٣) ثقافتنا بين نعم ولا

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٢
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤

(١٤) التراث والثورة

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩
- الطبعة الثالثة - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٩٠

(١٥) عروبة مصر وامتحان التاريخ

- الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت ١٩٧٤
- الطبعة الثانية - دار الاناق الجديدة - بيروت ١٩٨١

(١٦) ماذا يبقى من طه حسين ؟

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤

- الطبعة الثانية - المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥

(١٧) من الأرشيف السرى للثقافة المصرية

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥

(١٨) عرس الدم فى لبنان

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٦

(١٩) غادة السمان بلا اجنحة •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٩٠

(٢٠) يوم طويل في حياة قصيرة •

- الطبعة الأولى - دار الأفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨

(٢١) النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٢
- الطبعة الثالثة - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢

(٢٢) الثورة المضادة في مصر •

- الطبعة العربية الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨
- الطبعة العربية الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢
- الطبعة الثالثة - كتاب الأهمالي - القاهرة ١٩٨٧
- الطبعة الفرنسية الأولى - دار لوسيكومور - باريس ١٩٧٩
- الطبعة الانجليزية الأولى - دار زد - لندن ١٩٨١

(٢٣) الماركسية والادب •

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩

(٢٤) اعترافات الزمن الخائب •

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢

- (٢٥) انهم يرقصون ليلة رأس السنة •
- الطبعة الأولى – دار الأفاق الجديدة – بيروت ١٩٨٠ •
- (٢٦) محاورات اليوم السابع •
- دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث •
- الطبعة الأولى – دار الطليعة – بيروت ١٩٨٠ •
- (٢٧) البجعة تودع الصياد •
- الطبعة الأولى – دار الأفاق الجديدة – بيروت ١٩٨١ •
- (٢٨) دفاع عن النقد – خلفية سوسيولوجية •
- الطبعة الأولى – دار الطليعة – بيروت ١٩٨١ •
- الطبعة الثانية – دار الفكر – القاهرة ١٩٩٠ •
- (٢٩) محمد مندور ، الناقد والمنهج •
- الطبعة الأولى – دار الطليعة – بيروت ١٩٨١ •
- (٣٠) بلاغ الى الراى العام •
- الطبعة الأولى – دار اخبار اليوم – القاهرة ١٩٨٨ •
- (٣١) دكتاتورية التخلف العربى •
- ١ – مقدمة فى قاصيل سوسيولوجيا المعرفة •
- الطبعة الأولى – دار الطليعة – بيروت ١٩٨٦ •
- (٣٢) الثقافة العربية فى تونس – الفكر والمجتمع •
- الطبعة الأولى – الدار التونسية للنشر – تونس ١٩٨٦ •
- (٣٣) مواويل الليلة الكبيرة – رواية •
- الطبعة الأولى – دار الطليعة – بيروت ١٩٨٥ •
- الطبعة الثانية – الدار التونسية – تونس ١٩٨٦ •

- ٣٤ - مرآة المنفى - أسئلة في ثقافة النفط والحرب •
- الطبعة الأولى - دار رياض الرئيس للنشر - لندن ١٩٨٩ •
- ٣٥ - برج بابل - النقد والحدائق الشريفة •
- الطبعة الأولى - دار رياض الرئيس للنشر - لندن ١٩٨٩ •
- ٣٦ - اقواس الهزيمة - وهي النخبة بين المعرفة والسلطة •
- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة ١٩٨٩ •
- (٣٧) القنعة الارهاب - البحث عن علمانية جديدة •
- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات - القاهرة ١٩٩٠ •
- (٣٨) نجيب محفوظ من الجمالية الى توبل •
- الطبعة الأولى - الهيئة العامة للاستعلامات - القاهرة ١٩٨٨ •
- الطبعة الثانية - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠ •
- (٣٩) توفيق الحكيم - الجيل والطبقة والرؤيا •
- الطبعة الأولى - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠ •
- (٤٠) الاقباط في وطن متغير •
- الطبعة الأولى - كتاب الامالي - القاهرة ١٩٩٠ •

مترجمات

اديب المقاومة في فينتام

- وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٦٩ •

رقم الإيداع: ١٩٩١/٢٣٩٥
الترقيم الدولي: ٦-٤٨-٠٠٩-١٧٧

مطالع الشروقة

التأليف: ١٦ شارع جواد حسني - هاتف: ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤

بكرت: ص. ب. : ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣



هذا الكتاب هو أول دراسة نقدية في الأدب العربي الحديث والمعاصر تعالج الأساليب
والرؤى التي سادت على الكتابة القصصية والروائية
العربية في تناولها للعلاقة بين الرجل والمرأة .

لناقد الكبير الدكتور غالى شكرى قد ارتاد في هذا البحث منهجا في التحليل والتقييم
يجمع بين الجماليات الحديثة وموسولوجيا الأدب .

وقد اختار مادة لهذا المنهج أعمال نجيب محفوظ ومحمود البدوي ويحيى
حقى وسهيل ادريس وكوليث خوري ويوسف ادريس وليلي يعطىكى وصوفى
عبد الله وعبد الحميد جودة السحار ، مع مقدمة ضافية

حول مفهوم الجنس والفن والإنسان في الآداب العالمية المختلفة والتراث العربى
الكتاب الفريد في النقد العربى الحديث هو عنوان مدرسة جديدة في التحليل والتقييم
الأدبى عمادها الاهتمام بالبنية الدلالية في الإبداع الفنى